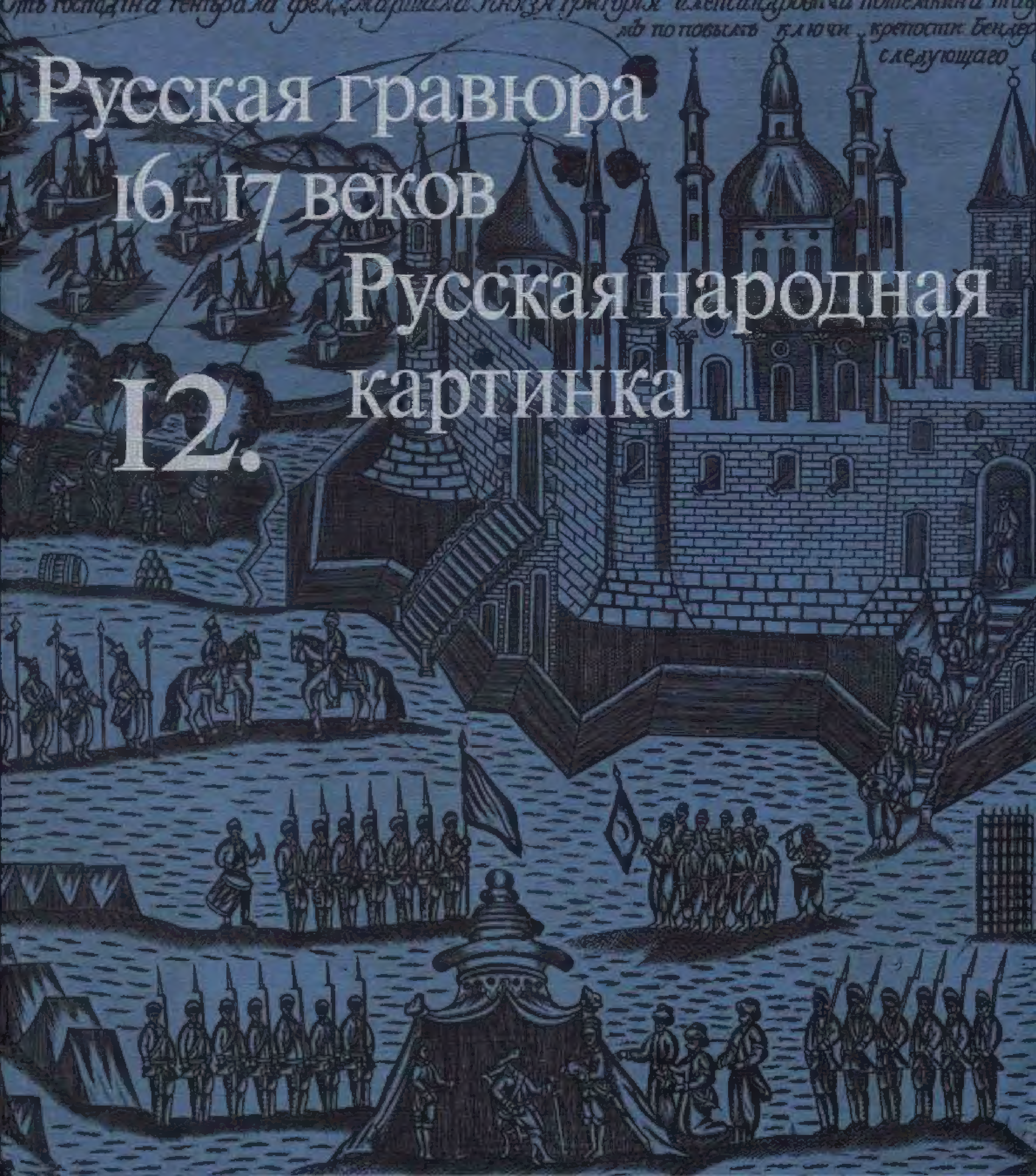

Русская гравюра
16 - 17 веков
Русская народная
картинка
12.

Очерки
по истории и технике
гравюры

Русская гравюра 16–17 веков
Русская народная картинка
Russian Engraving: 16th and 17th Centuries
Lubok Popular Prints

12.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Автор текста и составитель *А.Г.Сакович*

Гравюра в России возникла в середине 16 века вместе с книгопечатанием и призвана была украсить богослужебную книгу государственного назначения.

Задолго до начала гравирования на Руси уже оттискивали (басмили) на воске, коже, бересте и холстине (не говоря уже о печатных пряниках) разные надписи и фигуры, вырезанные на дереве или металле.

Возникновение книгопечатания и гравирования в России было вызвано ростом и укреплением русского централизованного государства, христианизацией новых земель, борьбой государства с протестантскими «ересями» и католической церковью, идеей эпохи Грозного — сделать Москву третьим Римом, религиозным центром славянства, главой православия. Для этого нужны были единые, правильные и образцово оформленные книги священного писания, чего рукописная книга дать не могла.

Зависимость от государства и церкви, а также связь с книгой резко отличает начало русского гравирования от истоков гравирования в Европе и надолго определяет неизменный национальный склад русской гравюры, исключая возможность нарушения канона и прямых иноземных влияний.

Родиной русской гравюры была Москва. Здесь в начале 50-х годов 16 века появились первые анонимные издания с гравированными на дереве орнаментальными заставками. Возможно, в их создании приняли участие новгородские мастера: резчик Васюк Никифоров и печатник Маруша Нефедьев. На Московском печатном дворе была сделана первая русская фигурная* ксилография — «Евангелист Лука», — которая служила фронтисписом к первопечатному «Апостолу» 1564 года. На ней был изображен евангелист в архитектурном обрамлении. Архитектурная рамка гравюры, подобно триумфальной арке, прославляла и возвеличивала его труд. Одновременно она служила евангелисту своего рода домом и называлась «палаткой».

* Фигурными гравюрами называют русские гравюры 16 в. с изображением человеческих фигур, так же как лицевыми называют рукописи с миниатюрами, где сюжет представлен «в лицах»

Фронтиспис «Апостола» был составным. Кто его автор — неизвестно. Композиция задумана одним художником (очевидно Иваном Федоровым), но гравирована двумя. Вероятно, центральную часть доски с изображением Луки вырезал Петр Мстиславец, а рамку-«палатку» гравюры сделал Иван Федоров — автор шрифта и заставок «Апостола», искусный мастер «книжного строения», как именовали художников русской книги в 16 столетии.

Создавая гравюры к «Апостолу», Федоров использовал русские и западные образцы. Как всякий средневековый мастер, он должен был иметь перед глазами композиционный канон, следовать которому в это время считалось обязательным. В основу заставок «Апостола» 1564 года были положены орнаменты рукописных миниатюр, исполненных в Троице-Сергиевой лавре, и узоры нидерландских буквиц. Композиция фронтисписа восходит к русской рукописной традиции. «Сень» над евангелистом, обычную для миниатюры, Федоров заменил архитектурной рамкой, конструкцию и декор которой заимствовал с арки в гравюре «Исус Навин» Эдуарда Шёна из немецкой Библии Пейпуса 1524 года, известной в России в чешской перепечатке 1540 года. Очевидно арка Шёна привлекла мастера потому, что отдаленно напоминала порталы и оконницы кремлевских соборов.

Отталкиваясь от гравюры Шёна, Федоров сделал архитектуру фронтисписа «Апостола» вполне русской, введя в конструкцию колонн традиционные русские бусины и убрав чуждые русской архитектуре фигуры путти. Он превратил объемную каменную арку Шёна в резную деревянную рамку книжной гравюры, согласованную с плоскостью страницы, попытался ограничить внутреннее пространство гравюры глубиной деревянной доски, отметив ее круглыми сквозными отверстиями в рамке, которыми заменил выпуклые шары арки Шёна. Образ евангелиста, связь его фигуры с рамкой, наконец, техника исполнения фронтисписа «Апостола» не имеют ничего общего ни с «Исусом Навином» Шёна, гравированным на меди, ни с русской рукописной миниатюрой. Подчиненные

архитектурному замыслу старопечатной книги, переведенные в технику ксилографии русские и западные прототипы гравюр Федорова утратили непосредственную связь с подлинниками. Заставки «Апостола» напоминают деревянный фриз, фронтиспис — наличник окна.

В «Апостоле» Ивана Федорова наметился тип русской книжной ксилографии, который окончательно сложился в работах его ученика Андроника Невежи и просуществовал в Москве почти без изменений до второй половины 17 века.

341.
Иван Федоров, Петр Мстиславец
Евангелист Лука. Фронтиспис Апостола. Москва. 1564

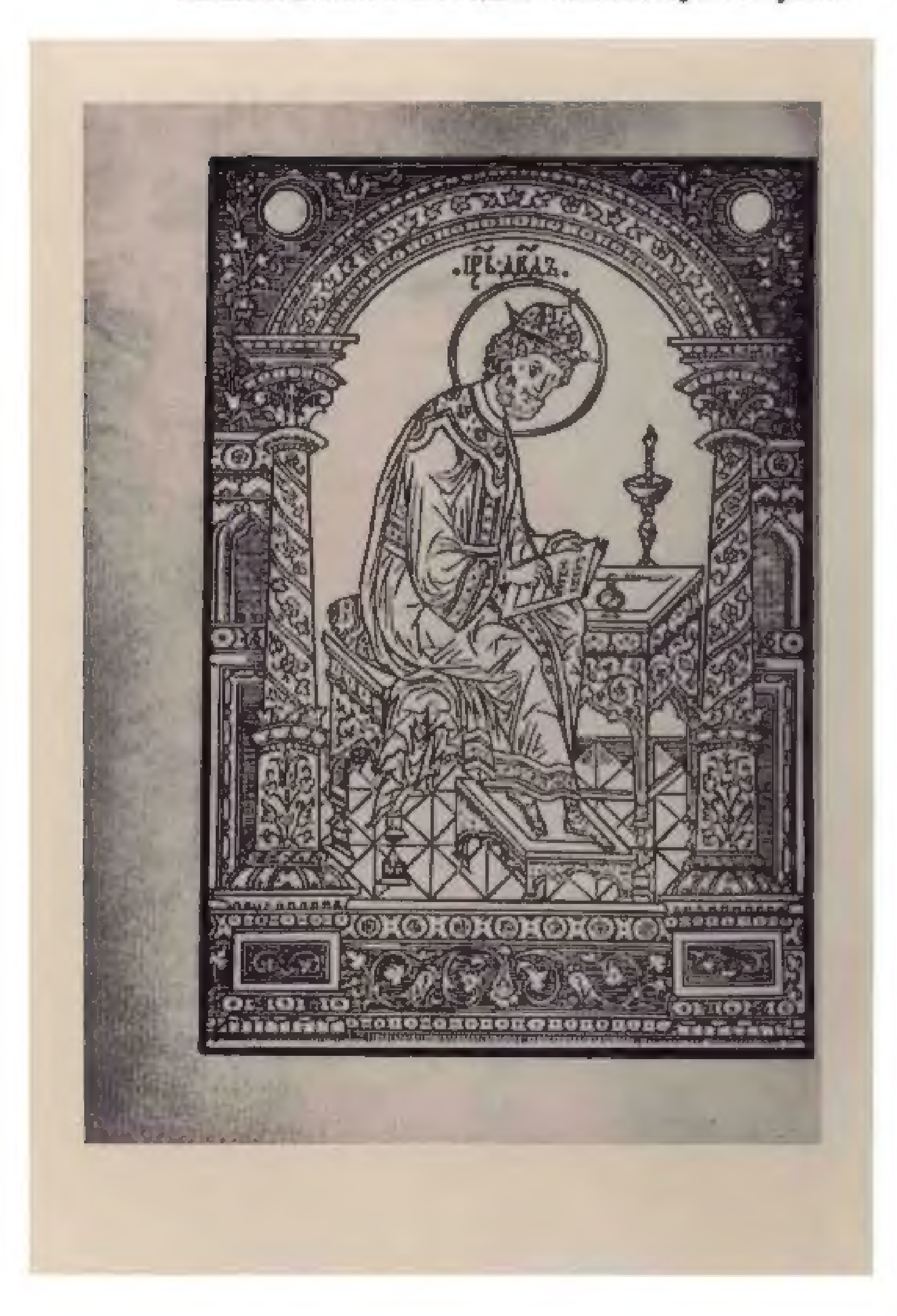
Во фронтисписе «Псалтири» Андроника Невежи 1577 года склоненная фигура царя Давида как бы развернулась по вертикальной оси вглубь вправо и оказалась в плоскости листа и рамки, ритмом движения вторя полукружию арки. Стол, стул и подножие библейского царя плотно примкнули к рамке гравюры, поддерживая один с ней уровень. Лицо, убор и движение Давида утратили живость, приобрели иконописный характер и подверглись декоративной стилизации, что усилило их связь с рамкой. Фронтиспис стал цельным по конструкции и декоративному решению, хорошо лег на плоскость страницы и включился в книгу, а в «Луке» из «Апостола» Невежи (1597) приобрел классическую законченность канона московской книжной ксилографии 16 — первой половины 17 века. В композицию центральной части фронтисписа «Апостола» была введена линия пола, которая ограничивала внутреннее пространство гравюры, присоединяла ее средник к рамке и «выводила» евангелиста из глубины «палатки». В 17 веке фронтисписы старопечатных книг стали еще более цельными, конструктивными и узорчатыми и слились в единое архитектурно-орнаментальное целое с другими частями книжного убранства («Царь Давид». Фронтиспис Псалтири. Москва, 1615 и ряд других).

Оглядываясь на достижения европейской книжной гравюры и русской рукописной книги, московские «мастера книжного строения» следовали скорее опыту мастеров древнерусской архитектуры и прикладного искусства.

В 16 веке в европейской книге господствовала гравюра на меди, которая не была неотрывной частью книжного организма. Напротив, являясь иллюстрацией в тексте, она уводила зрителя за пределы книги и несла в себе черты ренессансной станковой гравюры: трехмерность пространства, объемность, свет, иллюзию реального бытия. Но именно эти основные свойства европейской гравюры не были нужны русским мастерам книжного строения. Техника гравирования на меди, идеальная для воплощения зримого мира, — тоже. Поэтому отдельные композиционные мотивы европейской гравюры, попав в принципиально чуждую им систему художественного мышления, теряли свое лицо, а соприкосновение русской и европейской гравюры в 16 — первой половине 17 века свидетельствовало лишь о кругозоре и культурном уровне русских мастеров, но не достигало грани влияния.

Сильному изменению подверглась в старопечатной книге и русская рукописная традиция. Миниатюра в рукописи была цветной. Цвет в ней нес большую и, пожалуй, основную декоративную нагрузку. В распоряжении гравера были только черный и белый цвет. Миниатюрист рисовал на

бумаге пером и кисточкой, полностью закрывая цветом все промежутки между линиями рисунка, а иногда и фон миниатюры. Гравер работал на деревянной доске ножом и долотом. Доску нужно было представить в оттиске, включив белый цвет бумаги в композицию гравюры, а ножом обрезать с двух сторон линии рисунка, что существенно меняло его характер и вынуждало русского ксилографа отказаться от дробности миниатюрного письма. Рукописная книга отличалась большой композиционной свободой. Миниатюра беспрепятственно входила в книгу, зачастую свободно располагаясь в любом месте страницы, переползая с полей и останавливаясь между строк, а иногда разворачивалась, раздвигая страницу и книгу цветным фейерверком крупных выходных миниатюр. Московские граверы, книжные мастера строили книгу как собор, под стать значительности и неизменности ее содержания и тем государственным задачам, которые она призвана была разрешить, но так как резали гравюру мастера прикладного искусства согласно вкусу эпохи, убор ста-



342.
Кондратий Иванов (?)
Царь Давид. Фронтиспис Псалтири. Москва. 1615

343.
Кондратий Иванов (?)
Первый лист Псалтири. Москва. 1615

ропечатной книги больше походил на декор терема. Московская книжная обрезная гравюра на дереве 16 — первой половины 17 века не нашла, а, может быть, и не искала собственного графического языка. Связь книги с архитектурой и прикладным искусством отозвалась в ней неутраченным ремесленным чувством гравировальной доски, стремлением сделать гравюру материально осязаемой вещью.

Заставки старопечатных книг чаще всего как бы «приподнимаются» небольшим рельефом с поверхности книжной страницы, реже лежат в ее плоскости, фронтисписы же слегка «углубляются» в лист. И «высота» и «глубина» гравюры в фронтисписах сосуществуют одновременно. В глубину уходит фигура евангелиста, вперед выдвигается архитектура рамки. Но на наших глазах, как будто бы чуть углубившись в лист, фигура евангелиста вновь возвращается на его поверхность. С другой, внешней стороны как бы приникает к листу бумаги высокий резной орнамент рамки. Отношения пространства и плоскости, доски и листа приведены в русской книжной гравюре на дереве 16 — первой половины 17 века к равновесию, основой которого служит книжный лист. Он всегда лежит в восприятии гравера между глубоким вынутым фоном доски и высоким рельефом рамки, образуя «среднюю» плоскость гравюры. Уровень плоскости листа в гравюре определяют и поддерживают поля книжной страницы за пределами рамки гравюры. Углублять или слишко возвышать гравюру в старопечатной книге нельзя, так как это не отдельный лист и не отдельная доска, а страница (своеобразная стенка) архитектурного здания книги.

344
Афанасий Трухменский
Царь Давид. Фронтиспис Псалтири в стихах Симеона Полоцкого. Москва. 1680. По рисунку Симона Ушакова

В этой двусторонности, гармонической двумерности ощущения «глубины» и «высоты», расположенной по обе стороны листа бумаги, заключается специфика ранней русской книжной гравюры на дереве. Более того, русской книжной ксилографии этого времени свойственна не столько «глубина», сколько «высота», высота реального предмета, как бы положенного на лист бумаги, высота накладного украшения. Ей свойственно в большей мере ощущать реальное пространство и направлять (обращать) в него гравюру, а не воображаемую (возможную) глубину страницы и книжного пространства в целом. Московская книжная гравюра на дереве 16 — первой половины 17 века — это высокая гравюра не в обычном техническом понимании этого слова, а высокая «по результату», высокая на взгляд.

Древнерусский ксилограф строил гравюру необычно с нашей современной оптической точки зрения. Может показаться, что, располагая фронтиспис на странице, он смотрит на него сразу с нескольких точек зрения (снизу, сверху, справа, слева), совмещая в своей композиции прямую и обратную перспективы. На самом деле это не так. Изображение подчинено не законам глаза, смотрящего на предмет, а глазу мастера, вырезающего из дерева красивую вещь, все части которой должны быть обработаны с равной тщательностью, без «невидных» сторон. Изображение сделано по закону декоративной симметрии, декоративного равновесия, наконец, по закону рельефа, где наиболее близкие части предмета уплощаются, удаляются от нас, а более дальние делаются нарочито

объемно, приближенно к нам. Такая система декоративного зрения прочно скрепляла высокий материальный фронтиспис с плоскостью книжного листа — средней плоскостью рельефа.

В заставках ощущение материальности гравюры и ее высоты усилено черной краской. Граверы большинства старопечатных заставок строили гравюру не на белом поле бумаги, а резали гравюру как деревянный фриз, где узор выделялся светлым рельефом на темной плоскости доски. Граверам старопечатных заставок был необходим черный плотный, как бы материальный фон или хотя бы четырехугольная рамка, создающая впечатление бруска дерева или пластинки металла.

Фронтисписы старопечатных книг, также ограниченные рамкой и большей частью плотные по фактуре, построены уже на ином графическом принципе. Здесь действует черный штрих на белом поле бумаги, которая служит граверу и материалом работы, и исходной композиционной поверхностью. Темные фронтисписы старопечатных книг, напоминающие крупный инициал, хорошо согласо-

345.
Афанасий Трухменский
Митрополит Московский Алексей

вывались с книжной страницей, белое плоское поле которой было покрыто сквозным черным узором букв. По этому же шрифтовому принципу строили и некоторые заставки (белые, отделенные черным контуром от белого поля бумаги, или черные на белом). Но такие неконтрастные заставки в книге мало заметны, не нарядны и не способны к сильному ритмическому удару, а потому не получили такого широкого распространения, как белые на черном. Фронтиспис для такого удара был достаточно массивен.

Гравюра — искусство самое обобщенное, абстрактное и условное среди изобразительных искусств. Но московские книжные мастера обрезной гравюры на дереве 16 — 17 веков понимали свою задачу достаточно просто. Они делали изукрашенный предмет — гравюру и книгу, а потому их графические приемы были очень просты, хотя технически виртуозны и мало чем отличались от мастерства деревянной резьбы. Московские граверы в это время почти не пользовались пятном, работали четкой контурной линией и тонким неперекрестным штрихом. Линия в гравюре действовала как орудие мастера. С ее помощью из бумаги резали форму уже известных предметов, как столяр резал стол, и, как резчик, покрывали их поверхность узорами. При этом древнерусские ксилографы всегда дорожили возможностями материала. Правда, иногда они передавали в дереве также эффекты резьбы по камню или тиснения по металлу.

Несмотря на то, что московская ксилография 16 — первой половины 17 века, как органическая часть черно-белой печатной книги, не требовала раскраски, граверы долго не могли преодолеть соблазна ввести в нее цвет. Порой они раскрашивали фронтисписы и заставки так же, как миниатюру или предмет прикладного искусства, полностью уничтожая золотом и краской белый цвет бумаги. Гравюра хотела быть нарядной, а нарядность в это время не мыслилась без цвета.

Связь древнерусской гравюры с прикладным искусством сказалась не только на внешнем виде ксилографии 16 — первой половины 17 века, но и на гравировальных досках, которые сами по себе являются образцами деревянной резьбы. Их непечатающий фон сделан с той же мерой тщательности, что и линии рисунка: его глубина выдержана на одном уровне, он не рябит от выемок долота.

Несмотря на связь с церковным обрядом, древнерусская гравюра имела совсем иное назначение, чем икона. Икона висела в церкви или в доме. Иконе молились. Поэтому ее композиция всегда была рассчитана на общение с молящимся, лицом обращена к нему, а «красота» иконы направлена на создание у человека религиозного настроения. Гравюра была частью книги, частью ее наряда и композиции. Именно поэтому фронтиспис мог стать орнаментальным, поэтому он был замкнут в себе и в книге. Ни один книжный евангелист не смотрит на зрителя, он всегда повернут к нему в профиль, как бы открывая дверь в «книжное здание».

Склад старопечатной книги малоподвижен и однообразен. Ее страницы не оживлены миниатюрами, сплошь заполнены текстом, похожи одна на другую. Лишь красные строки и цветки парагра-

346.
Леонтий Бунин
Первый лист «Букваря». Москва. 1694

фов (разделов), появляясь в любом месте страницы, подчиненные логике текста, вносят в книгу цветовое разнообразие, создают в ней особый свободный ритм, своеобразный сквозной узор. Однако четкие ритмические удары в старопечатной книге могут дать только фронтисписы, заставки, вязь заглавий и инициалы, которыми отбиты начала основных крупных частей книги (например, в четвероевангелии начало евангелий от Луки, Матфея, Марка, Иоанна). Концы этих частей обычно никак не отмечены, и мы ощущаем их, лишь «натолкнувшись» на заставку следующей части. Однако древнерусская гравюра участвует не только в ритмическом членении книги, но и ритмически объединяет ее. Узоры фронтисписов, заставок и инициалов старопечатных изданий имеют плавный спокойный рисунок с настойчивыми повторами одного и того же орнаментального мотива, что как нельзя лучше соответствует неспешному темпу течения книги и связывает ее в единое архитектурно-орнаментальное целое.

347
Леонтий Бунин
Буква «Ч». Лист из «Букваря». Москва. 1694

Ранняя московская книжная ксилография дала нам немало на редкость талантливых мастеров (Онисим Радишевский, Никита Фофанов, Кондратий Иванов, Федор Попов, Зосима, Иоасаф и другие), которых нельзя, однако, назвать в полном смысле этого слова мастерами гравюры, а скорее мастерами прикладного искусства.

Возможно именно потому, что московские граверы-книжные мастера делали совершенную и законченную по конструкции декоративно красивую вещь — гравюру и книгу, отделение гравюры от книги произошло в Москве довольно поздно, было делом нелегким, а развитие русской станковой гравюры связано, в основном, не с коренными граверами Московского печатного двора, а с совершенно иным кругом мастеров.

В первой половине 17 века в историческом развитии России происходит ряд существенных перемен. В это время окончательно сложилась русская нация, на общественную арену выступил новый класс — дворянство, «смутное время» и избрание нового царя поколебали веру человека в божественную незыблемость царской власти и усилили его веру в свои силы и свои права. Все это привело в середине и второй половине века к зарождению новой дворянской и посадской, пока еще рукописной литературы, к взлету национальной архитектуры и прикладного искусства, к возникновению икон «нового письма» и светской живописи, к попыткам создания театра, высшей школы, новой книги.

—Гравюре принадлежала в этом процессе скромная, но значительная роль. Новшества московской гравюры второй половины 17 века непосредственно связаны с двумя крупнейшими событиями в истории России того времени — воссоединением с Украиной (1654) и церковным расколом (1667), которые способствовали разделению единой ранее русской культуры на три русла — церковное, придворное и народное искусство.

Московская книжная гравюра на дереве во второй половине 17 столетия уже клонилась к упадку: она потеряла свое назначение, своего зрителя и свое лицо.

Принципиально новым явлением московской гравюры 17 века стала гравюра на металле. Ее родоначальником в России был царский иконописец

и живописец, глава Оружейной палаты Симон Ушаков. В 1665 году он награвировал свой первый «некнижный» офорт «Семь смертных грехов», дерзкая вольность которого переходила границы дозволенного этическими нормами и эстетикой 17 века. Ушаков скопировал свою гравюру из книги иезуита Игнатия Лайолы, изобразив на ней обнаженного человека с завязанными глазами, согбенного под тяжестью своих грехов и бегущего от ударов плетки оседлавшего его черта. Офорт Ушакова ввел в русскую гравюру новых героев (грешника и нечистую силу), подобных героям посадской литературы этого времени. Художник придал гравюре камерный, почти «подпольный» характер. Его офорт, сделанный людям в назидание и на смех, неожиданно обнаружил (впервые в России!) не декоративные, не книжные, а скрытые в гравюре карикатурные возможности. Смелый ракурс, сильное движение грешника, как бы рвущее плоскость листа, сама техника исполнения — все в офорте Ушакова (не говоря уже о его крамольном источнике) было новшеством.

Однако «дерзновенное озорство» Ушакова не нашло отклика в русском изобразительном искусстве 17 века, как не нашло и продолжения в творчестве его автора. Второй офорт Ушакова «Отечество» (1666) исполнен уже в духе его живописи. В дальнейшем художник выполнял рисунки для гравюр к книгам Симеона Полоцкого, которые печатались в особой Верхней (то есть дворцовой) типографии, созданной в Кремле. Видимо, Ушакову были близки и двойственность мировоззрения Полоцкого, и его терпимость к католичеству, и светская стихотворная форма его проповеднических книг, что не замедлило сказаться на стиле его книжных гравюр. Используя европейскую медную гравюру (фронтиспис Псалтири, 1680; фронтиспис «Истории о Варлааме и Иоасафе», 1681) и русскую житийную икону (фронтиспис к «Обеду душевному», 1681), Ушаков создал тип композиции, центром которой стал человек. Фронтисписы, выполненные Симоном Ушаковым, отделились от книги и приобрели станковый характер. Это в корне изменило традицию русского книжного оформления, превратив гравюру из декора в иллюстрацию. Новая техника (гравюра на меди печатается отдельно от набора книги) вполне отвечала новому назначению гравюры.

Московскую школу гравюры на меди 17 века, помимо Ушакова, представляют: Афанасий Трухменский, мастер, работавший вместе с Ушаковым, и Леонтий Бунин, резчик по серебру в Оружейной палате, имевший уже в 1690-е годы свой собственный печатный станок. Трухменский делал гравюры для книг с рисунков Ушакова и гравировал собственные «некнижные» листы. Бунин был родоначальником русской лицевой гравированной на меди книги, которая возникла в России в конце 17 века почти одновременно с блоковой книгой на дереве (см. ниже). Общность композиционных решений страниц в гравированных книгах Леонтия Бунина («Букварь» 1694 г. и «Синодик» 1700 г.) придает каждой из них стилистическую цельность, но полная законченность оформления страницы

348.
Леонтий Бунин
Василий Великий. Лист из Синодика.
Москва. 1700

разрушает единство книги. Распавшиеся на обособленные листы, отпечатанные отдельными досками, книги Бунина превратились в своеобразный альбом гравюр, каждая из которых вполне могла существовать как станковая.

Отделение московской гравюры на металле от официальной церкви и богослужебной книги, пристальное внимание ее авторов к художественной культуре Украины и ренессансной Европы сильно изменили композиционный и графический строй русской гравюры. В руках московских мастеров 17 века она перестала быть красивой вещью, прикладным к книге искусством, накладным книжным украшением и превратилась в орудие изображения зримого мира, хотя ее сюжеты остались преимущественно религиозными. Бумага стала теперь не «стенкой» архитектурного здания книги, а своеобразным зеркалом, где, как в зазеркалье, начал жить особый, отраженный им реальный мир. Он сделан не с натуры, но по зрительным впечатлениям с нее. На поверхности листа осталась только рамка растительного (уже не стилизованного) орнамента, которая не связана с центром гравюры, непропорционально легка по отношению к нему и может быть перенесена в любой другой лист. Гравюра такого строя еще подчиняется декоративному ритму, пытается держать плоскость листа, но, составленная из отдельных предметов, случайно объединенных на листе и расположенных в пространстве, начинает терять условность, а иногда и стилистическую цельность (Афанасий Трухменский. «Митрополит Московский Алексей»).

Стремясь избежать этого противоречия и вернуть листу единство стиля, «западник» Ушаков освобождается от орнаментальной рамки и, как бы углубляясь в лист, строит там реальный «европейский» интерьер эпохи Возрождения («Царь Давид», фронтиспис Псалтири С.Полоцкого. Москва, 1680)*. Благодаря своей необычности или, скорее, иноземной непривычности для русских, этот интерьер сохранял необходимое расстояние между временем и местом действия гравюры и русским зрителем 17 века. Условность композиции заменяется условностью обстановки.

Афанасий Трухменский, тяготевший к украинскому искусству, уничтожает стилистическое противоречие центра гравюры и рамки, максимально облегчая центр и строя всю гравюру согласно естественному ритму растительного орнамента рамки («Георгий-победоносец»).

Леонтий Бунин восстанавливает единство листа, подчиняя композицию и графический строй гравюры архитектуре шрифта. Каждая страница его «Букваря» складывается из двух частей: изображения (вверху) и текста (внизу). Изображение состоит из букв и ряда предметов бытового назначения, чьи названия начинаются с той буквы, которой посвящена страница. Текст «Букваря» — стихи поучительного характера, где зарифмованы все изображенные на странице вещи. Это создает смысловую связь изображения и текста, которая усилена единым декоративным решением страни-

* Архитектура этой гравюры заимствована с картины Веронезе «Пир у Симона Фарисея», известной Ушакову, очевидно, по европейским гравюрам с нее

349.
Леонтий Бунин
Иаков крестит неверные языки. Лист из Синодика. Москва. 1700

ЦРЬ СЛВ
ІС ХС

цы. Буква, открывающая страницу, уподоблена человеку и зрительно сливается с изображенными на странице предметами. Напротив, все вещи, представленные на листе, по силуэту, цвету и тяжести вторят шрифту и уплощены до пределов букв. Их размер и стиль служат прекрасным переходом от крупнофигурной страничной буквы к мелкому, типографского строя, шрифту стихов. Узкая полоска черно-белого стилизованного под шрифт растительного орнамента рамки охватывает страницу, сливаясь с изображением и текстом в единое целое. Закон конструктивной цельности древнерусской книги (сохранившаяся традиция), перенесенный на структуру страницы и осуществленный взаимным переплетением живых форм предметов и фигур с архитектурой буквы (привнесенное новшество), определяет стиль «Букваря» Бунина*.

Композиция страниц «Синодика» Бунина близка европейской книге 16 века, но в гравюре видна

* «Букварь» был составлен в 1692 году русским православным монахом Карионом Истоминым для обучения сына Петра Алексея Петровича по просьбе царицы Натальи Кирилловны, его бабушки. Эта своеобразная энциклопедия в стихах существовала первоначально только в рукописи и была предназначена для немногих. Однако в дальнейшем он стал, благодаря Бунину, массовой книгой.

350
Неизвестный мастер 17 века
Распятие с предстоящими. Россия. 2-я четверть 17 в.

351
Неизвестный мастер 17 века
Зосима и Савватий Соловецкие. Русский Север (?). 1670 — 1680-е годы

рука русского мастера. Легкая центральная часть изображения построена как икона «нового письма» и заключена в массивную рамку, тяжеловесность которой напоминает русскую барочную резьбу по дереву. Двухчастная композиция гравюр Бунина (рамка и центральное изображение) имеет параллель в действительности — картина, окно, зеркало в раме. Этот прием доведен Буниным до совершенства, до законченного стилевого единства.

Высокого художественного качества достигают резцовые гравюры Трухменского по рисункам Симона Ушакова. Это листы, где в полную меру использованы глубинные и неконтрастные возможности медной доски. В гравюрах Трухменского нет черного и белого. Перекрещивающиеся линии его тонкого блестящего резца, как бы исподволь вбирающего в себя бумагу и покрывающего ее паутиной штрихов, создают не только мягкую обтекаемость форм предметов и неуловимость их соприкосновения с иллюзорным пространством гравюры, но и мягкий, неконтрастный цвет, который придает форме еще большую мягкость, а все-

352.
Неизвестный мастер 17 века
Распятие с богоматерью. Россия. Конец 17 в. (?). Оттиск 1730-х годов

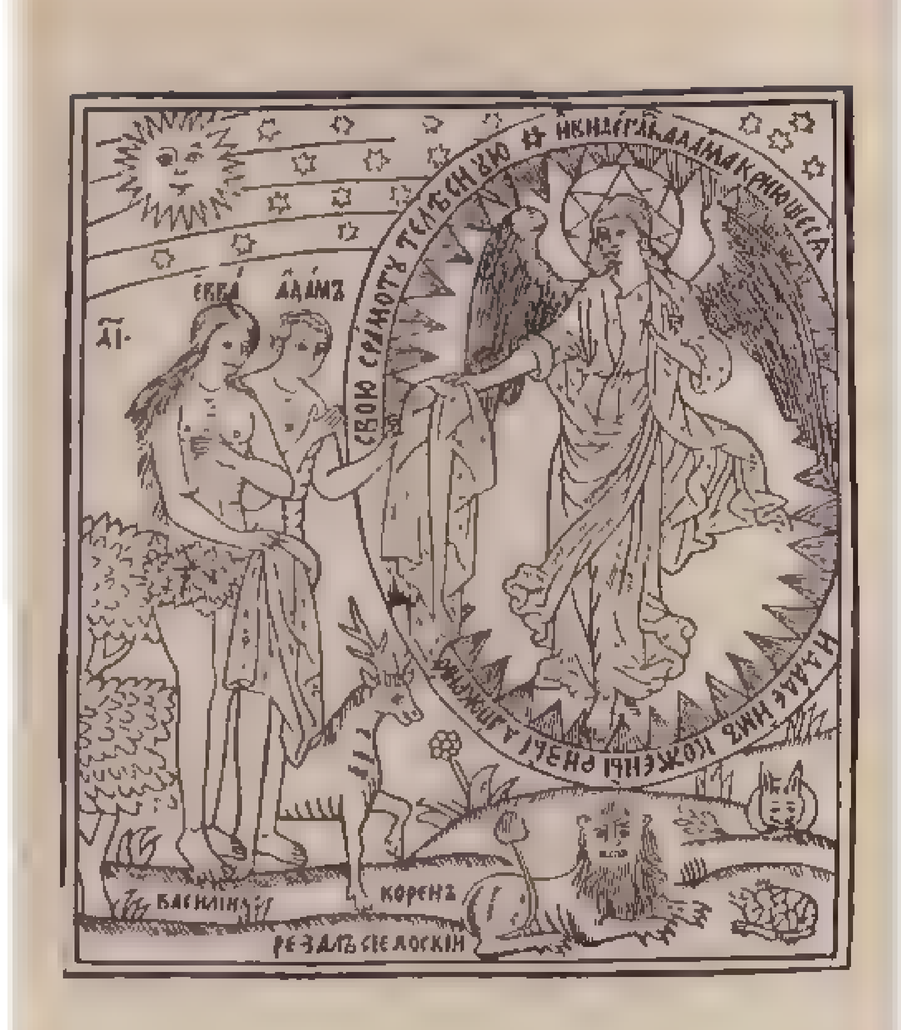
353.
Василий Корень
Второй день творения. Лист 2 из Библии 1692—1696

ВОВТОРЫИ ДЕНЬ
СОТВО
ГИ БГЪ НЕБО
ИЗЕМЛЮ НБЫСТЬ ТАКО ВТОРЫИ ДЕНЬ

му листу особый серебристый колорит, свойственный изделиям из драгоценных металлов. Гравюра, переставшая быть красивой вещью и получившая не только пространственную глубину, но и глубину психологическую («Царь Давид», «Варлаам и Иоасаф»), никогда не раскрашивалась. Яркий цвет уничтожил бы ее смысл.

Манера работы на меди Бунина еще тесно связана с прикладным искусством резьбы по дереву и серебру. Только Бунин как бы подменяет доску бумагой, делая именно бумагу непроницаемой поверхностью — границей формы предмета. Он либо кладет на нее высокий рельеф узора рамки, либо режет на ней плоско и прозрачно, как на серебре. Цвет в гравюрах Бунина еще более неконтрастен, чем в гравюрах Трухменского, но источником его служит сияние бумаги, а не блеск зеркала медной доски, как у Трухменского.

В 17 веке в русской гравюре на меди борются декоративные законы московской книжной гравюры на дереве и прикладного искусства с нахлынувшим в них миром реальности и законами рене-



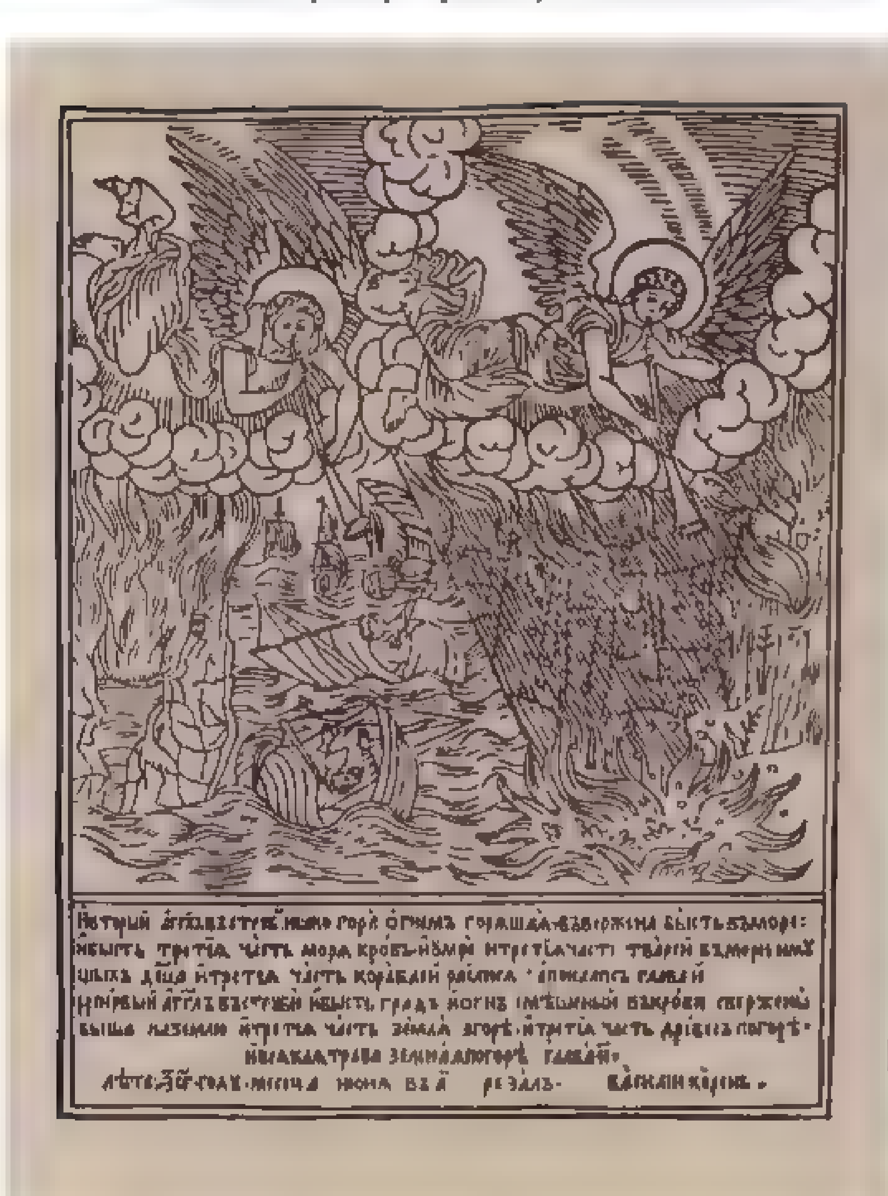
354.
Василий Корень
И почи господь в день седьмый. Лист 7 из Библии. 1692—1696

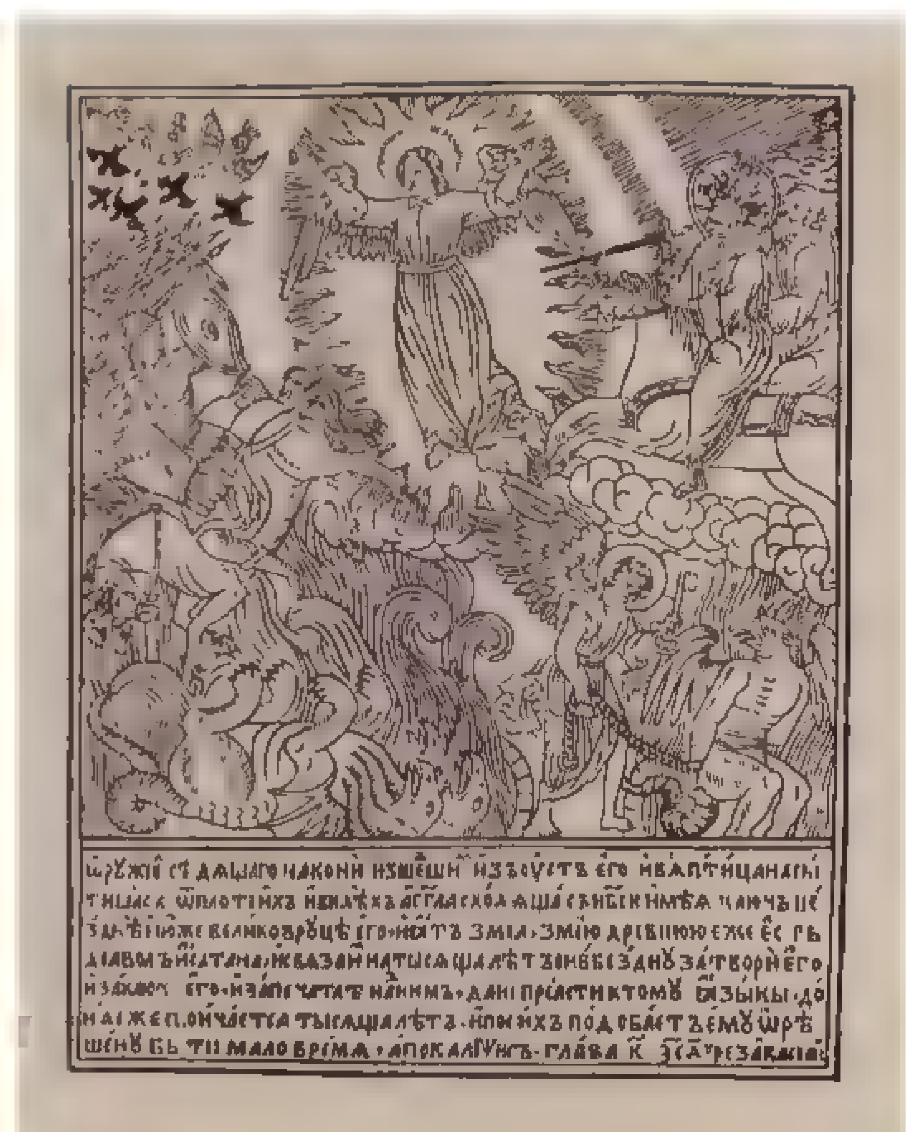
355
Василий Корень
Кожаны ризы. Лист 14 из Библии. 1692—1696

356.
Василий Корень
Четыре всадника. Лист 22 из Библии. 1692—1696

ссансной европейской гравюры — и ни одно из этих начал не может еще победить. Характерно при этом, что первые работы московских граверов на меди более новы, но менее самостоятельны, чем их последующие гравюры. Это становится ясным, если сопоставить гравюры Ушакова «Семь смертных грехов» (1665), фронтиспис Псалтири (1680) и фронтиспис «Обеда душевного» (1681) или сравнить работы Ушакова и Бунина. Интересно также, что самые новые формы выглядят в московской гравюре чужими, а по отношению к европейским образцам — архаичными и провинциальными (гравюры Ушакова). Старые же формы московской гравюры, взорванные изнутри новым содержанием и техникой, не теряют цельности и гармоничности (гравюры Бунина).

Группа гравюр, выполненных на меди в кругу Ушакова, Трухменского, Бунина, была в русском искусстве 17 века направлением латинизирующим, интеллигентским, может быть, еретическим, которым были недовольны правящие круги консервативной церковной верхушки, но которые вполне





357.
Василий Корень
И вторый ангел воструби. Лист 27 из Библии
1692—1696

358.
Василий Корень
Ополчение Христа на антихриста. Лист 36 из Библии. 1692—1696

359.
Солнце с зодиаками. 18 в.

отвечали вкусам придворных кругов того времени. В русской гравюре на меди 17 века не было создано ни одного шедевра, но она была любопытным начинанием в истории русской гравюры и подготовила почву для гравюры на металле эпохи Петра, главным образом, московской ее школы.

Однако во второй половине 17 века в Москве бытовали не только «крамольные» гравюры на меди, но и гравюры на дереве, неугодные правящей церкви. Что представляли собой эти листы? Когда, почему и где их стали делать в России? Кто были их мастера? — Точно неизвестно. Единственно достоверное, хронологически точное и конкретное упоминание о «некнижных» гравюрах в документах 17 века содержится в указе патриарха Иоакима 1680-х годов, направленном против таких листов*. Из указа патриарха явствует, что в это время бумажные иконы неканонического образца (какой техники и места производства — не

* В 17 веке почитание любых бумажных икон считалось предосудительным. Православная церковь признавала подлинными только иконы, писанные на досках. Среди «некнижных» гравюр право распространения имели лишь антиминсы, то есть гравированные изображения положения во гроб Иисуса Христа, которые изготовлялись на Московском Печатном дворе и рассылались местным церквам как свидетельство их прав на служение литургии.

сказано) были широко распространены в России (где — неизвестно) и что делали их торговые люди, то есть ремесленники. По всей вероятности, в указе патриарха речь шла больше всего о гравированных на дереве листах, так как металл в 17 веке был дорог и для печатания медных гравюр нужен был специальный станок.

Вряд ли, однако, патриарха беспокоило в этих гравюрах только нарушение традиций. Наиболее вероятно предположить, что «бумажные иконы», которые так тревожили патриарха, — это первые русские народные картинки, которые были вызваны к жизни религиозной борьбой середины 17 столетия и играли, очевидно, немаловажную политическую роль в русском расколе. Дошедшие до наших дней «некнижные» гравюры 17 века подтверждают эту мысль и дают возможность представить, как могли выглядеть листы, против которых был направлен указ патриарха.

Первой известной нам «некнижной» гравюрой на дереве считается гравюра «Распятие», вырезанная во второй четверти 17 века в книжных тради-

360.
Охотник медведя колет, а собаки грызут. 18 в.

циях Московского печатного двора. Очень близкой к ней по времени, но, возможно, еще более ранней является доска «Ангел господень хранитель человекам», выполненная в традициях миниатюры. Но ни «Распятие», ни «Ангел господень», несмотря на известную самостоятельность, не могут еще быть названы народными гравюрами.

Во второй половине 17 века появляются станковые ксилографии в стиле икон северного письма («Зосима и Савватий Соловецкие», «Распятие с разбойниками»). Они сделаны профессионалами-иконописцами в эпоху Соловецкого восстания (1670 — 1680-е годы), обращены к широкому зрителю и по своему назначению могут быть названы народными картинками. Очевидно, в это же время возникают иконы и молитвы фольклорного строя, которые положили начало развитию русской народной гравюры. Самый ранний датированный лист этого стиля среди дошедших до нас — бумажная икона «Архангел Михаил» 1668 года*.

* Ми[illegible]ина Е. Ранняя русская гравюра. Вторая половина 17 — начало 18 века. Новые открытия. Каталог выставки. Л., [illegible]. Это публикация вновь найденных гравюр (икон и молитв, гравированных на дереве и на металле). В их стиле ощущается влияние русской, украинской, белорусской, сербской гравюры и резьбы по дереву.

361
Пан Трык и Херсоня. 18 в.

Подобные иконы «ни малого подобия первообразных лиц» не «являют», а если бы попались на глаза патриарху, вызвали бы его возмущение.

Однако ненайденность стиля народной гравюры в русских бумажных иконах и гравированных молитвах 17 века говорит о том, что народная картинка как определенный вид художественного творчества еще не сложилась. Ее авторами были в это время и профессионалы-иконописцы разных школ, и народные мастера, а граверами — резчики Московского печатного двора, монастырей, старообрядческих слобод и городские ремесленники. Раскол вывел русскую гравюру далеко за пределы книги и Москвы и связал судьбы русской гравюры с иным кругом мастеров.

Вместе с тем бумажные иконы 17 века — это не только явление общественной жизни России того времени, но и поиск новых эстетических норм. Разнообразие манер и различный профессиональный уровень исполнения русских бумажных икон и молитв 17 века позволяют предположить, что в их создании принимал участие самый широкий круг художников, отражая тем самым вкусы и художественные интересы народа.

Сразу же с возникновением первых бумажных икон наметилось существенное отличие их от древнерусской книжной ксилографии: в большинстве своем это гравюры плоские, замкнутые в плоскости листа.

У мастеров древнерусской книжной ксилографии линия, штрих, ритм не играли активной графической роли, так как книжные гравюры на дереве 16 — 17 веков обладали статичностью и архитектурной завершенностью предмета прикладного искусства. В русских бумажных иконах 17 века черная линия и белый цвет бумаги приобрели активность графического языка. Это сопровождалось потерей материальности гравюры, может быть, нарочитым отказом от материала, с которым связывалось в это время представление о предметности. Мастера бумажных икон сознательно старались уничтожить у зрителя впечатление доски, оставляя от нее лишь строгие контурные линии прориси. Бумажные иконы 16 века прекрасны в своем черно-белом прозрачном решении, однако их часто раскрашивали в подражание живописным образам, заполняя цветом все пространство между линиями гравюры и фон, уничтожая этим светоносную силу белого листа бумаги и декоративную силу черной контурной линии. Двухчастность гравюры, типичная для второй половины 17 века, отразилась также и в композиции бумажных икон. Они имеют широкую, плотную черную с белым узором гравированную рамку — своего рода оклад иконы, который воспринимается отдельно от центральной части гравюры, так как его орнаментальность и густой цвет контрастируют с прозрачным иконным строем средника*.

Графическое открытие авторов бумажных икон 17 века в дальнейшем использовали Василий Корень и русская народная картинка 18 века, отбросив ставшую ей ненужной орнаментальную рамку.

На рубеже 17 — 18 веков появилось самое значительное и принципиально новое произведение русской гравюры 17 столетия — лицевая Библия

362
Царь Александр Македонский. 18 в.

363
Шут Фарнос-Красный нос. 18 в.

* Гравированные на дереве молитвы строятся по-старому, то есть по принципу страницы старопечатной книги или как древняя доска.

(Книга Бытия и Апокалипсис) Василия Кореня. Единственный дошедший до нас экземпляр Библии Кореня из собрания Ф.А.Толстого хранится в Отделе редкой книги Государственной Публичной библиотеки им. М.Е.Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

В этой книге все необычно: ее всеобъемлющее содержание вместо гравюры-декорации, проблематика (судьбы мира и человека), жанр (лицевая книга), связь с народным полуязыческим мировоззрением, с монументальным искусством фрески. Необычны размер и формат этой книги, облик бога и человека, изображение обнаженного тела, анатомически правильный рисунок при бесплотности фигур и декоративной их стилизации, плавная живая текучесть орнаментальных линий в Книге Бытия, а в Апокалипсисе — бурное движение, напряженная стремительность линий, перебивающие друг друга ритмы, переменчивое пространство и время.

Появление лицевой Библии в русской гравюре конца 17 века не случайно. Ее сюжет (начало и ко-

нец света) тесно связан с проблематикой русского 17 столетия: с размышлениями о судьбах мира, о боге и человеке, недоверием к учению Коперника, апокалипсическими настроениями раскольников и интересом к ничем не примечательной, даже грешной человеческой личности.

Острота проблем заставила ответить на них в гравюре, самом массовом виде искусства, и создать для этого новый жанр — лицевую книгу, рассказ в картинах для неграмотных.

Лицевые книги Кореня сделали русскую гравюру искусством иллюстрации, внесли в нее понятие сюжета и связанные с ним представления о времени, пространстве, движении, действии.

Сюжет — новое свойство русской гравюры — не был новшеством в русском искусстве. Вся монументальная живопись русских церквей и царских палат являлась иллюстрацией Священного писания. Фрески излагали священную историю в определенной последовательности с Востока (начало мира) на Запад (конец мира), но так как сюжет был хорошо известен зрителю, строгая временная последовательность эпизодов во фреске не была обязательной. Художник компоновал все церковное пространство так, чтобы создать целостную картину Вселенной и священной истории, а не изложить ее шаг за шагом. Расчет на постепенность восприятия фресок в храме, конечно, был, так как в интерьере церкви двигался зритель, но цельность времени и пространства преобладала над его подвижностью и расчлененностью и в самой росписи, и в восприятии ее зрителем. Поступательное движение сюжета встречалось и в клеймах житийных икон, но иконы с житием создавались тоже в расчете на цельность первого впечатления.

Жанр лицевой книги доводил до логического конца средневековые представления о времени как временном потоке между началом и концом мира и как нельзя лучше отвечал соотношению Книги Бытия и Апокалипсиса: движение книги от начала к концу соответствовало средневековым представлениям о священной истории, начальные события которой назывались «передними», а конечные «задними». Жанр лицевой книги, рассчитанной на перелистывание, приводил в соответствие последовательность изложения событий священной истории художником и последовательность ее восприятия зрителем, то есть обострял идею движения времени.

Эта доведенная до предела последовательность событий могла бы обернуться в книге Кореня ренессансной дробностью времени и пространства, страницей-кадром, но этого не случилось. Автор Библии Кореня заставил жанр лицевой книги служить себе и по-разному использовать его возможности в Книге Бытия и Апокалипсисе.

Деление книги на страницы преодолевалось в Книге Бытия Кореня единством места действия всех ее листов — Вселенной, единством времени и действия почти каждого листа и единым композиционным движением всей книги. Библия Кореня — это как бы разбитая до осколков фреска, из которых складывается новое монументальное целое — книга.

В Книге Бытия Кореня действие происходит во Вселенной вообще, а не в данном ее месте. И как в капле океана отражается весь океан и все небо над ним, так в каждом листе Библии Кореня отражена вся Вселенная. Это чувство Вселенной: всего неба, всей земли, всех животных, деревьев и трав — идет у Кореня не только от средневековой философии и традиции монументальной живописи, не только от желания сделать цельную вещь-книгу, подобную цельности фрески, но от живого чувства художника и человека, не подавленного еще большим городом, для которого необходимо даже в доме (даже в книге) чувствовать себя живущим «против неба на земле». Но удержать весь мир на листе-ладони было не так-то просто, и потому это живое чувство Вселенной вкладывалось в традиционные каноны ее изображения.

В большинстве листов Книги Бытия Кореня Вселенная имеет вид мироздания, как крышей покрытого небесной твердью, по кругам которой ходят светила и звезды, принявшие человеческий облик. Это вольно изложенная система мироустройства Птолемея с отголосками язычества, которую русская церковь 17 века противопоставляла учению Коперника.

Единство и неизменность целого, требование однозначного представления о всех его частях — традиционных деталях (своего рода постоянных эпитетов русских былин), из которых компонуется лист. Эти традиционные детали в Книге Бытия Кореня строятся на двух, казалось бы, взаимоисключающих, а на самом деле поддерживающих друг друга принципах. Абстрактные понятия становятся конкретными, конкретные — абстрагируются. Нематериальное и неживое становится материальным и живым, а все живое, осязаемое, теряет часть своей материальности. Видимое небо опрокидывается над землей небесным сводом; солнце, луна и бог принимают человеческий облик; огненное небо превращается в овал из языков пламени и всюду сопровождает и ограждает бога; напротив, земля — всегда горбыль, река — знак течения, дерево — символ роста и шелеста и так далее. Но и те и другие образы как бы идут навстречу друг к другу как символы — знаки предметов. Созданный таким образом мир обладает равнозначностью, равновесием и единством, кото-

364.
Кот Казанский. 18 в.

КОТЪКАЗА
НСКОНАУ
МЪАСТРА
ХАНСКОН
СУСАСТЕ
РСКОНСЛ
АВНОЖИЛ
ЪСЛАТКО
ЕЛЪСЛАТК
ОББРЕЛЪ:

рые усилены его декоративным преображением. Наиболее интересно живет в этом мире слово. Оно отдает свой внутренний, всегда конкретно-чувственный образ изображению, то есть в картинке реализуется метафора, скрытая в слове, или становится зримым изложенный в словах рассказ. А начертание слова, включенного в композицию гравюры, делает его графическим элементом композиционного и декоративного решения листа.

Но в рамках вечного и неизменного представления Библии о Вселенной, как пульс, бьется живая жизнь. Реки в Библии Кореня текут (лист 3 «Третий день творения»), деревья тянутся кверху, шелестят; кажется, в лад им растут и сплетаются с ними фигуры Адама и Евы (лист 10 «Адам и Ева у древа познания добра и зла»). Очеловеченные солнце и луна с любопытством взирают сверху на людские дела, соучаствуя в них. Мир Кореня готов ожить и задвигаться, как в сказке. Но он живет лишь в пределах дозволенного традиционным представлением о нем и законами декоративного искусства.

365.
Охота за зайцами. Конец 17 в. (?)

Согласно средневековым представлениям о творении мира источником энергии, жизни и движения в Библии Кореня является бог. Он живет совсем в ином темпе, чем созданный им мир, чем весь лист. Почти в каждом листе Библии Кореня соседствуют эти два мира — мир бога и мир человека. Они отделены друг от друга овалом или кругом из языков пламени — огненной броней бога, символом огненного неба. Но может быть потому, что бог Кореня не грозен и создан по образу и подобию человека или потому, что оба они находятся в постоянном и живом общении, эта граница выглядит по смыслу условной, хотя графически оправданной: огненная броня бога как бы замыкает его движение в нем самом, приостанавливает его и служит связью-переходом между богом и сотворенным им миром.

Сильный жест (движение) фигуры бога дает начало композиции каждого листа и одновременно переходит из листа в лист. Это переходящее из листа в лист движение как бы расширяет границы листа-Вселенной, создает ощущение единого

366.
Савоська и Парамошка за картами. 18 в.

огромного пространства внутри книги и объединяет листы между собой. Вся Книга Бытия Кореня связана воедино этим встречным горизонтальным движением, которое пронизывает книгу и замыкает ее с двух сторон. До «Изгнания из рая» движение в большинстве листов соответствует движению в глубь книги. В центре (рай) оно приостанавливается на краткий миг в равновесии. После «Изгнания из рая» резко и прочно поворачивает вспять, как бы все время оглядываясь назад на утраченное. Большинство фигур в этой части Библии повернуто влево, к центру книги. Даже фигура бога находится теперь в правой части листа и устремлена тоже влево. Левый поворот к центру усилен движением сюжета в каждом из последних пяти листов Книги Бытия снизу вверх влево.

Книга Бытия Кореня строится, начинается и кончается так, как строилась бы, начиналась и кончалась фреска, конец которой не мог устремляться в неведомое пространство и должен был быть соотнесен с центром и началом стены.

Совершенно по-иному сделан Апокалипсис. Его листы не связаны друг с другом сквозным горизонтальным движением. Каждый живет сам по себе. Используя украинские и европейские лицевые книги о начале и конце мира, автор Библии Кореня переменил их горизонтальный формат, который помогает движению книги, на традиционный иконный, который создает прерывистость в течении книги и дополнительный к ее основному движению вертикальный ритм. Композиции большинства листов Апокалипсиса поддерживают его формат. Ритм каждого листа Апокалипсиса (сверху вниз или снизу вверх) настолько силен, что отрывает лист от листа. Апокалипсис внутренне дробен и связан воедино только начальным* и конечным листами, которые обращены лицом друг к другу и с двух сторон замыкают книгу.

Почему же так произошло? Почему так разнятся Книга Бытия и Апокалипсис?

Думается, различие в строении этих двух книг определяется разными представлениями Кореня о Вселенной прошлого и будущего.

Начало Библии усиленно толкает время вперед. В ее центральной части время приостанавливается. После «Изгнания из рая» становится более плотным, более нерасчлененным в своем повествовании. Но, несмотря на различный характер и темп движения времени в Книге Бытия Кореня и некоторые перемены в облике мироздания, Книга Бытия по сравнению с Апокалипсисом обладает своим единством. Она тяготеет к центру книги — изображению рая и, как бы останавливая время, оставляет в памяти цельный образ Вселенной прошлого и ощущение ясного, недвижного гармонического времени вечности.

В Апокалипсисе время движется, все убыстряя течение и уплотняясь событиями, которые перебивают друг друга. Движение врывается в лист, вносит в него сумятицу, иногда вырывается за его пределы. Линия приобретают напряженную стремительность. Мироздание рушится. Вселенная распадается на куски, время на отрезки, как зеркало, разбитое на тысячу осколков.

Движение у Кореня — начало божественное, созидающее и разрушающее, начальное и конечное состояние мира. Созданное (гармония) цельно и неподвижно.

В книгах Кореня перед нами развернута панорама остро ощущаемого тока времени. Оно появилось, вероятно, потому, что современники Кореня ждали конца света. Но автор Библии воспринимал этот конец не трагически, как раскольники, а как должный и естественный. Книга Бытия и Апокалипсис Кореня — крайние точки временнóго потока, начало и конец времени, которые по представлению средневекового человека заранее предначертаны богом и потому хорошо известны зрителю. В этом временнóм, четко ограниченном потоке нет только места настоящему времени. Оно нарочито пропущено. Перерыв во времени отмечен в композиции книг их замкнутостью, отвернутостью друг от друга.

Так же как нет в Библии Кореня настоящего времени, отсчитываемого от живущего сейчас человека, так нет в ней и пространственной перспективы, отсчитываемой от глаза неподвижно стоящего человека. В целом Корень мыслит еще по-средневековому, окидывая мир умственным взором, а не глазом.

Жанр лицевой книги был издавна широко распространен на Западе. Создавая свои Книгу Бытия и Апокалипсис, автор Библии Кореня, конечно, хорошо знал многочисленные европейские и украинские лицевые книги 15 — 17 веков о начале и конце мира, «Апокалипсис» Дюрера, Библию Пискатора, а также, возможно, Библию Илии и «Апокалипсис» Прокопия, оттиски с досок которых были сделаны именно в это время. Но Библия Кореня ничем не напоминает эти книги. В ней нет ни мелочного интереса к земной суете западных исторических библий, ни встревоженного чувства космоса Илии или Прокопия, ни трагического мироощущения Дюрера. Библия Кореня — искусство светлое, эпическое, монументальное и декоративное. Это — сказка, которая преображает и украшает мир.

«Четыре всадника» Дюрера и «Четыре всадника» Кореня живут в разных, сменивших друг

367
Райский Алконост. 18 в.

* Начальный лист Апокалипсиса («Семь светильников») отсутствует в дошедшем до нас экземпляре книги Кореня, но канон его композиции известен

друга мирах, и никогда нигде не встретятся.

«Апокалипсис» Дюрера — искусство психологическое, драматичное, которому в высшей мере дано чувствовать трагедию человеческого существования на земле, дисгармонию жизни, ее темные, играющие человеком силы (нечисть), катастрофическую неуклонность движения человечества вперед, все вперед, в неизвестное будущее. «Апокалипсис» Дюрера открыт по композиции со всех сторон, он полон напряженного движения, противоречивых ритмов, перегружен деталями. Гармонии нет, и потому нет цельности, нет ясности, нет простоты. «Четыре всадника» Дюрера имеют силу реальности, силу настоящего времени и вызывают чувство ужаса перед физическим уничтожением (страх гибели под лошадью). В «Четырех всадниках» Дюрера максимально использованы декоративные возможности дерева, но гравюра насыщена живым чувством человеческого страдания и несет в себе жестокую неотвратимость судьбы.

Дюрер видит дерево оструганной полосой с длинными линиями волокон, снимает с него пружинящие завитки стружки, вытачивает из дерева фигуры. Но орнаментальные возможности дерева поставлены здесь на службу драме и лишены тем самым специфики своего орнаментального языка. Слепой стала судьба, бесконечным движение, бессильным язык декоративного искусства.

В «Четырех всадниках» Кореня все подчинено закону декоративности — закону сказки. Нам не грозит трагедия. Речь идет не о настоящем, а о будущем, испытания которого (мы это знаем заранее) кончаются благополучно. Все, о чем рассказывает Корень, существует совсем в ином, далеком от нас, празднично приукрашенном мире. Все рассказано спокойно, ясно, орнаментально. Мир Кореня — это бесплотный, фантастичный мир чудес, где люди, звери и звезды заодно и где все легко, потому что слово равносильно делу, а добро торжествует над злом.

Этот замкнутый в пределах плоскости листа и книги условный мир Кореня отличается ясностью конструкции, однозначным, точным, спокойным и веселым языком орнаментальных линий, внутренним светом (большое значение имеет белый активный цвет бумаги), яркой, жизнерадостной раскраской. Орнаментальность в Библии Кореня — не украшение, а великая преобразующая мир сила, которая имеет значение специфического сказочного языка. Ничто, кроме олицетворения, не может сравниться с ней в способности преображать мир. Дыхание лютого зверя она закручивает в такую узорную спираль, что уничтожает его тлетворность и пригвождает на месте. Она заставляет дьявола стать смешным страшилищем. Орнаментальность делает далекими и нестрашными апокалипсических всадников, обуздывает их стремительный лет и превращает в коней из сказки о Василисе Прекрасной (белый конь — день, красный — солнце, черный — ночь). Четыре всадника Кореня — деревянные игрушечные лошадки — не давят людей, они скачут поверх облаков, проносятся мимо, как мимолетная гроза, как Илья-пророк. И мы знаем, что они никогда не смогут сдвинуться с места и вырваться за пределы рамки листа. Условность орнаментального языка прочно удерживает все события в мире прошлого и будущего. Трагедия, переведенная в Библии Кореня на язык декоративного искусства, перестает быть трагедией и становится сказкой. Корень — художник-сказочник, которому дана волшебная легкость деяния за его ласковую доброту ко всему живому.

В основании Библии Кореня лежит не только философия, но и эстетика русского средневековья, точнее, эстетика русского изобразительного искусства 17 столетия. В это время художником мог быть только тот человек, кто умел мыслить цельно, фантастично и празднично. Преодолевая хаос, он создавал новые гармоничные вещи, никем дотоле не виданные, и украшал ими землю. Художник не столько отображал жизнь, сколько преображал и украшал ее согласно идеальным представлениям о должном. Произведение искусства должно было быть праздничным даром человеку (подарком). Поэтому оно всегда сохраняло расстояние между собой и зрителем, никогда не спускаясь к прозе, а возвышало человека до себя.

В 17 веке европейские новшества входили в русскую гравюру, не нарушая ее существа. Оставаясь в рамках мышления и методов работы средневековья, Корень использовал иногда композиционные схемы западных лицевых книг о начале и конце мира как новый композиционный канон. Он учился у Запада анатомии, живой пластике фигур и одежд, изображению обнаженного тела, заимствовал некоторые детали (например, овал из языков пламени при изображении бога). Но в целом Книга Бытия и Апокалипсис Кореня имеют точки соприкосновения только с европейской народной картинкой 15 века, искусством столь же светлым, прозрачным и монументальным.

Своеобразное переплетение русских национальных традиций и западноевропейских влияний делают Книгу Бытия и Апокалипсис Кореня типичным явлением русского искусства рубежа 17 — 18 веков и в то же время принципиально новым произведением русской гравюры 17 века: здесь начинает складываться монументально-декоративный стиль русской народной картинки 18 столетия.

368
Афиша цирковой труппы господина Серафини. Начало 19 в.

Графический облик гравюр на дереве Кореня остался в основе своей тем же, что в бумажных иконах 17 века (это прорись, рассчитанная на заполнение чистым локальным цветом), но под влиянием русской фрески и народного прикладного искусства изменились композиция и пластика линий гравюры: они приобрели свободную орнаментальную текучесть.

В истории русской народной картинки Корень стоит между иконописцами, создателями первых бумажных икон 17 века, и мастерами народного декоративно-прикладного искусства, авторами русского светского лубка на дереве 18 столетия.

Василий Корень был, как стало теперь известно, белорусом из города Дубровны, переселившимся в Россию в 1661 году, а с 1671 года — жителем московской Мещанской слободы. Наверное, он прибыл в Россию совсем молодым, так как именно здесь сложился как мастер гравирования: ничто в его гравировальной манере не напоминает плотной деревянной резьбы белорусских народных картинок. Автором оригинала Библии Кореня был,

очевидно, фрескист Поволжья, возможно Гурий Никитин. Все это дает возможность по-новому и более сложно взглянуть на истоки русского светского лубка 18 века, возникшего, вероятно, из совместных усилий фрескистов-волжан, белорусов и москвичей*.

Русская народная картинка — лубок** — своеобразная и малоизученная область русского народного творчества.

Обычно вслед за Д.А.Ровинским (1824 — 1895) — крупнейшим собирателем и исследователем русского лубка — русскими народными картинками называют все гравированные листы, которые предназначались для широкого распространения и пользовались уважением и любовью народа с 17 века до первой мировой войны. Однако, как неповторимая форма народного сознания и глубоко национального графического творчества, русский народный лубок существовал лишь в 17 — первой половине 19 века. Это была самобытная московская школа гравюры и, возможно, близкие ей по духу и традициям школы гравюры русского старообрядческого Севера, Поволжья и южной полосы России, которые противостояли официальной петербургской гравюре эпохи Петра и его преемников.

Это был русский семнадцатый век, который продолжал жить и отстаивать себя в восемнадцатом наряду с архитектурой, иконописью и прикладным искусством Севера. Неповторимое по национальному своеобразию художественное мышление русского человека 17 столетия не могло исчезнуть сразу по «мановению» Петра.

Правде реального мира, провозглашенной Петром, правде разума, воли и точных знаний лубок противопоставил правду чудес, правду вымысла и волшебных превращений: героической трезвой серьезности официальной гравюры Петровской эпохи — радостную и веселую легкость сказки.

И в то же время русский светский лубок, где отразился весь многообразный ход современной ему неофициальной земной жизни и утверждалось право на смех, мог возникнуть только в эпоху Петра. При всем несходстве официальной петербургской гравюры и московской народной картинки их породило одно явление общественной жизни России рубежа 17 — 18 веков — крах богословской культуры.

В первой половине 17 столетия шла борьба не на жизнь, а на смерть между равносильными противниками — исконно русской культурой и складом жизни (в их языческо-христианском варианте) и западноевропейской цивилизацией, насаждаемой Петром, и кто еще одолеет — было неизвестно. Именно поэтому ни в одной другой стране не было столь бурной архаической и многообразной «вспышки» лубка, как в России.

Светские лубки на дереве, возникшие в начале 18 века, были откровенным орудием политической борьбы раскольников против реформ Петра I, точно так же, как в 17 веке народные картинки служили орудием борьбы религиозной («Кот Казанский», «Мыши кота погребают», «Яга-баба едет с крокодилом драться»). После Петра I деревянный лубок теряет политическую остроту и приобретает сказочно-декоративный и разудало-веселый характер. В нем появляются русские богатыри и герои западноевропейских рыцарских романов, актеры балагана и придворные шуты, реальные и фантастические звери и птицы, сцены охоты, пиршеств и любовной игры.

Однако многие сюжеты, новые для русской гравюры, уже встречались раньше в рукописной миниатюре, народном прикладном или монументальном искусстве.

Принципиально новым свойством русского деревянного лубка, которое отличает его в равной мере и от русского изобразительного искусства средневековья, и от официального искусства 18 века, является смех; среди лубков этого времени появляется также ряд сюжетов вольного содержания, низменные образы которых противостоят возвышенным образам иконы, парадной живописи и придворной гравюры.

Интересней всего в народной картинке гротескный смех, носителем которого на Руси испокон веку были скоморохи и который был широко введен в жизнь и узаконен Петром в его маскарадах и всешутейших соборах. Этот смех — орудие чудесных превращений, для которого нет невозможного. В лубке сам российский император может стать крокодилом или котом, императрица — Бабой-Ягой, а придворный шут обратиться в героя-рыцаря. Убит и царь, и эпический герой, а новый — гордо восседает на свинье и потешается над всем миром («Шут Фарнос, Красный нос»).

Гротеск в народной картинке иногда говорит языком басни («Кот Казанский», «Мыши кота погребают»), а порой ниспровергает грозных врагов, сделав их смешными страшилищами: Петра — крокодилом, Екатерину — Бабой-Ягой. Петр-кот — это еще басня. Образ сатиричен по смыслу. Внешне это не смешно. Екатерина-Баба-Яга смешна. Это уже зародыш карикатуры. Но жанр карикатуры не мог развиться в деревянном лубке, так

* Подробнее о Василии Корене и его Библии см. в кн. А.Г.Сакович «Народная гравюрованная книга Василия Корена 1692 — [illegible]». М., 1983.

** Термин возник в 19 в. и впервые применен И.Снегиревым в 1822 г. Точное происхождение этого слова неизвестно. Предполагают, что оно связано со словом «луб», которым называют в некоторых местах верхний слой древесины, или возникло потому, что народные картинки разносили в лубяных коробах.

369.
Черный глаз, поцелуй хоть раз. Середина 18 в.

как лубок на дереве — это, прежде всего, искусство декоративное. «Карикатурную» функцию в нем несет почти всегда только текст, чей сатирический смысл воздействует на нас сам по себе, независимо от изображения.

По тому же принципу строятся и картинки вольного содержания, и листы, где новый герой — актер балагана, шут, герой-неудачник и герой-весельчак — должен был потешать народ («Савоська и Парамошка за картами», «Фома да Ерема — два братеника», «Отдай мне ведра», «Пан Трык и Херсоня»). Лишь очень редко картинка строится на эстетике безобразного («Мужик Пашка и брат его Ермошка»). Как правило, слово менее активно, чем изображение. Назвать легче, чем показать на миру. То, что можно позволить в балагане и на празднике, — нехорошо в будни, дома, в быту. Вероятно, непристойные картинки — это масленичные, балаганные лубки или «украшение» кабацкого интерьера. Круг бытования таких листов был сильно ограничен, так как в целом их эстетика шла вразрез с эстетикой лубка,

призванного украсить семейный дом, долго висеть на стене среди женщин, детей и стариков.

В деревянном лубке нет не только карикатуры в общепринятом значении этого слова, в нем нет и сатиры в обычном ее понимании. Сатира серьезна. Сатира — оборотная сторона трагедии. Ее создает ощущение дисгармонии жизни. В лубке же жизнь играет. Сатира борется смехом, в лубке смехом развлекаются. Это веселые, озорные и совсем не злые листы, где прославляются человечность, свободомыслие и терпимость, где вперемешку нашли себе прибежище фигуры героев и шутов, людей, животных и морских чудовищ. Нерасторжимое единство. Мистерия-буфф.

Эволюция деревянного лубка от величественного к смешному, совмещение в нем героических и комических черт никогда не делали лубок мелочным. Графический облик деревянного лубка всегда оставался монументальным. Он должен был украсить стену, быть четко видным издали, что исключало возможность дробных решений, требовало яркой локальной раскраски.

370.
Кит, пойманный в Белом море в 1760 году.
1760-е годы

Лубок, гравированный на дереве, немногословен и статичен. В нем почти нет текста, а тот, что есть, всегда участвует в композиционном и декоративном решении гравюры (как в иконе, фреске, прикладном искусстве). В рисунке деревянный лубок не балагурит, не мельтешит, не рассказывает взахлеб со всеми подробностями о происшествии. Он показывает нам мир, человека, зверя, событие в целом, вне временной протяженности. Ярко выраженный характер, не проявляющийся во внешнем действии даже в таких лубках, как «Славное побоище царя Александра Македонского с Пором, царем индийским» или сцены охоты. Эпическая красота, красота спокойствия, достоинства, силы.

Деревянный лубок условен и фантастичен, хотя на первый взгляд состоит из будто бы знакомых нам вещей. Но все эти вещи связаны между собой не по физическим законам предметного мира, а по декоративным законам искусства лубка. Все земное пространство превращается в народной картинке в условную плоскость доски, замкнутую

371.
Кит, пойманный в Белом море в 1760 году.
Середина 18 в.

четырехугольной рамкой, которая устанавливает границу мира условного и мира реального. Изображенные в этих пределах земные вещи теряют свои материальные свойства: объем, весомость, плотность и цвет, сохраняя лишь силуэт формы. Активная светлая поверхность бумаги, яркая контурная линия, декоративный штрих и фантастический цвет обладают в лубке редкой самостоятельностью языка. Мастер, создававший народную картинку, творил мир заново. Поэтому точнее было бы говорить не о потере вещами своих предметных свойств, а о приобретении ими новых, о создании в народной картинке нового мира и новых вещей, где люди, звери, города, цветы, деревья и текст значимы лишь как детали неразрывного декоративного целого.

Композиции деревянных лубков, большей частью вертикальные (книжный формат) или близкие к квадрату (форма изразцов), как правило, завязываются в центре. Края доски обычно легче и заполняются готовым набором традиционных деталей (стилизованных цветов, листьев, трав). Они располагаются на доске в самых разных местах в зависимости от центра тяжести основного изображения, уравновешивают его, поддерживают плоскость листа и создают прихотливое орнаментально-ритмическое единство гравюры. Кадрировать лубок невозможно. Композиции большинства деревянных лубков архитектоничны и имеют симметричное строение. Всей своей структурой они вторят не только плоскости стены, но архитектуре здания, а симметрия в них несет ту же ритмическую нагрузку, что рифма в стихе. Характерно, что лубки на дереве, основой которых является смех, зачастую теряют эти свойства за счет усиления свободы и темпа движения («Мужик Пашка и брат его Ермошка»).

Лубок раскрашивали так же свободно, цельно и фантастично, как компоновали. Цвет должен был поддержать графическое единство листа и усилить его декоративность. Красил ли лубок один человек или шла раскраска «по посам», когда каждый из исполнителей, следуя за другим, располагал на листе один какой-нибудь цвет в сочетании с предыдущим, принцип раскраски не менялся. Цвет клали декоративными пятнами вразброс. Вначале [illegible] красный цвет, который давал листу горячий, яркий колорит. Он был не только более ярким, но и более плотным (типа гуаши или темперы, тогда как все остальные краски были прозрачны, как акварель). В сочетании с красным обычно давали желтый, и оба эти цвета заставляли лубок сиять почти по-иконному.

И. Петров
Взятие крепости Бендеры в ноябре 1770 года. 18 в.

Затем клали менее яркие краски: зеленую, вишневую и серо-лиловую. Дополнительные цвета успокаивали, гасили силу красного и желтого и в то же время своим холодом подчеркивали ее. Порой в цветовую гамму лубка вводили контрастный — черный или изумрудно-зеленый цвет. Красили лист так, чтобы соприкосновения красок были резкими, звонкими, как бы «стукающимися» друг о друга, как на лугу, как в русском костюме.

Как всякая яркая вещь, деревянный раскрашенный лубок распространял свое влияние далеко за пределы листа, и в интерьере был подобен букету цветов.

Многие ранние русские светские лубки 18 века воспроизводили росписи царских палат и царских потешных книг 17 века, повторяли композиции изразцов («Трапеза благочестивых и нечестивых», «Славное побоище царя Александра Македонского с Пором, царем индийским», «Притча о богатом и убогом Лазаре», «Житие Иосифа Прекрасного», «Охотник медведя колет, а собаки грызут»).

373.
Аз есм хмель-высокая голова. 18 в.

374.
Принц Адольф покидает остров вечного веселия
Лист из лубочной книжки «История о принце Адольфе Лапландийском и о острове вечного веселия». 2-я половина 18 в.

375.
Встреча принца Адольфа со Временем
Лист из лубочной книжки «История о принце Адольфе Лапландийском и о острове вечного веселия». 2-я половина 18 в.

Сюжеты первых русских светских лубков, их монументально-декоративные традиции, графический облик, высокое качество рисунка и великолепная раскраска не оставляют сомнений в том, что их авторами были вначале, как и автор Библии Кореня, профессионалы живописцы, при Петре оставшиеся не у дел, а позже городские ремесленники, резчики набойных и пряничных досок. Сюжеты настенных росписей и изразцов 17 века «переселились» в гравюру тогда, когда народное архитектурное творчество было приостановлено, а любовь и привычка к настенной росписи и к деревянной резьбе еще не иссякли.

Мастера монументальной живописи и народного прикладного искусства создали лубок и привнесли в него сюжеты и навыки своего ремесла, потому что лубок также мыслился украшением интерьера и стены. Мир искусства 17 века, который изгонял из жизни Петр I, не хотел уходить, прятаться и открыто защищал себя, у всех на виду, родив новую форму изобразительного искусства.

Связь русских лубков на дереве с русским монументально-декоративным искусством, а не с русской гравюрой естественна, так как русская деревянная гравюра была искусством книжным, камерным, опыт которой русской народной картинке был чужд.

Сочетание в деревянном лубке монументальности и декоративности, слияние графики и цвета, единство изображения и слова сближают деревянный лубок с древнерусской живописью и народным прикладным искусством. Но огромная светоносная сила бумаги, четкий крепкий контур и цветной (на белом) силуэт отличают русский лубок на дереве как искусство графическое и от живописи, и от прикладного мастерства. Язык живописи, где все строится на непрерывном сочетании цветовых пятен, на сплошном заполнении стены (фреска) или доски (икона) краской, где графья или росчерк пера означают порой лишь границы раскладки цвета и не всегда имеют самостоятельную художественную ценность, прямо противоположную графическому языку лубка. В то же время связь с цветом, расчет на раскраску долго сдерживали развитие деревянного лубка как самостоятельного вида графики. Лишь постепенно его мастера научились использовать в полную меру декоративные возможности деревянной доски, извлекая из нее не только эффект орнаментального контура, но декоративного штриха и пятна, так что лубок мог вполне обойтись и без раскраски («Царь Александр Македонский»).

Однако декоративность решения не «перевешивала» в деревянном лубке сюжет. Деревянный лубок — это всегда декоративно решенный сюжет, а не орнамент с сюжетными мотивами. Этим он в корне отличается от росписей предметов прикладного искусства, где сюжет вплетен в орнамент.

Чувство контура, плоскости и цвета бумаги отличает русский деревянный лубок и от лубка украинского, где плоть дерева нередко вытесняет из гравюры бумагу. Основой для народного гравера Украины всегда служит деревянная доска, из которой он извлекает эффект объемной скульптурной резьбы. Фон в украинской народной картинке иногда раскрашен как в живописи на стекле (бумажные иконы из Почаева).

Русский деревянный лубок первой половины 18 века — явление исключительное в пределах мировой народной гравюры, найденные им формы самобытны и неповторимы.

В середине 18 века деревянный лубок переживает кризис, испытывая влияние барокко, рококо, классицизма. Кроме того, композиции некоторых деревянных лубков приобретают повествовательный характер и большой текст, который живет при картинке вне изображения. Действие перемещается в интерьер («Савоська и Парамошка за картами»). Это свидетельствует об утрате деревянным лубком его бессловесной декоративной специфики и о влиянии на него лубка металлического. Во второй половине 18 века лубок на дереве был постепенно вытеснен медным лубком, но в течение всего 18 века в Москве еще продолжали печатать излюбленные сюжеты со старых досок (сохранились оттиски начала 19 века лубков «Кот Казанский» и «Аника-воин и смерть»).

Деревянный лубок и лубок медный отличаются друг от друга не только материалом и техникой работы на гравировальной доске. Они имеют различное содержание, строятся на разных графических принципах, на разном соотношении и разной весомости изображения и слова. У каждого из них свои традиции, свой путь развития, и в истории лубка они сменяют друг друга.

Родоначальниками медного лубка считаются братья Алексей и Иван Зубовы, граверы-профессионалы первой четверти 18 века. В конце 1720 — начале 1730-х годов, потеряв государственные заказы, они обосновались в Москве и занялись гравированием народных картинок «ради дневного пропитания». Но работы Зубовых в лубке не сыграли заметной роли, так как не были произведениями народных мастеров, не являлись изобразительным фольклором. По замыслу и манере они представляют собой ремесленный вариант их профессиональных гравюр и обнаруживают полную художественную растерянность этих мастеров: «лубки» в стиле официальной гравюры эпохи Петра пришлись не по вкусу москвичам.

Возникновение и развитие русского народного лубка на меди связано, по существу, не с Зубовыми, а с московской школой гравюры конца 17 —

начала 18 века Леонтия Бунина, Василия Киприянова и граверами-серебряниками царского села Измайлова, которые гравировали лубки, не бросая работы по серебру. В этой среде бережно хранили декоративные традиции искусства граверов Оружейной палаты 17 века, в духе которых стали работать и Зубовы.

Московскую школу медного лубка второй четверти — середины 18 столетия, помимо Зубовых, представляют: Алексей Ростовцев, Иван Любецкий, Мартин Нехорошевский, бывшие граверы и ученики Санкт-Петербургской типографии, «костромского ухорского яму» ямщик Андрей Тихомиров, Василий Кудрявцев и ряд других мастеров, чьи имена нам не известны. Среди них видное место занимают два безымянных гравера, одного из которых можно условно назвать Мастером черного глаза, другого — Мастером светлого глаза. При гравировании мелких фигур первый обычно делает глаз слитно, обозначая зрачок и радужку черным пятном, второй обводит черную точку зрачка светлым кольцом, что создает впечатление

376.
Повесть о купцовой жене и о приказчике. 18 в.

светлого глаза. Мастеру черного глаза принадлежат лубки «Прусский драгун и российский казак», «Черный глаз, поцелуй хоть раз», «Аптека, целительная с похмелья» и, возможно, один из вариантов лубка о ките, пойманном в Белом море в 1760 году.

К числу работ Мастера светлого глаза, который был, очевидно, московским резчиком по серебру, относятся лубки «Рейтар на петухе», «Рейтарща на курице», «Голландский лекарь и добрый аптекарь», «Фабол о безместном дворе». Быть может, со временем удастся связать их с уже известными нам именами (например, поставить знак равенства между Андреем Тихомировым и Мастером черного глаза).

В последней трети 18 века ярославский купец Илья Ахметьев, промышлявший лубочным производством еще с 1740-х годов, основал в Москве фабрику медного лубка. Здесь печатали не только новые народные картинки, но делали оттиски с досок 17 — начала 18 века работы Симона Ушакова, Афанасия Трухменского, Василия Андреева,

377.
П. Чуваев
Когда жил в Казани. 1780-е годы

Леонтия Бунина, Василия Киприянова*, а порой выполняли злободневные правительственные заказы**.

Возможность, а может быть, и необходимость создания в Москве лубочной фабрики говорит о большом спросе на лубок и о большом числе граверов, резавших медные лубки, но одновременно означает начало падения лубка как народного искусства. Это усилилось в последней трети 18 века после указа о вольности дворянства (1762), когда бывшие столичные вельможи обосновались в своих поместьях и впервые началось глубокое проникновение в жизнь России западноевропейской культуры. Изменились вкусы провинции, и старый лубок перестал нравиться. Это привело деревянный лубок к закату и сильно изменило лубок медный. Огромную часть лубка на меди второй четверти — середины 18 века составляли гравированные иконы, притчи, молитвы, космографии, календари, виды городов и монастырей. Лицо мед-

* «Семь смертных грехов» С. Ушакова, «Коло в мире превращает» А. Трухменского, «Синодик» Л. Бунина, «Брюсов календарь» В. Киприянова.
** К числу заказных относятся, очевидно, все лубки на батальные темы.

378.
Король Дадон убивает короля Гвидона
Лист из лубочной книжки «История о славном и храбром витязе Бове-королевиче и о смерти отца его».
1830 — 1840-е *годы*

379.
Купцы продают Бову королю армянского царства Зензевею Андроновичу. Лист из лубочной книжки «История о славном и храбром витязе Бове-королевиче и о смерти отца его». 1830 — 1840-е *годы*

ного лубка второй половины 18 века создают лубки-театральные представления, лубки-праздники, сказки, исторические события, сатиры, картинки о сватовстве, женитьбе, худом и добром домоводстве, о пьянстве, карточной игре и других пагубных человеческих страстях. К числу мастеров новой школы лубка на меди принадлежат Илья Петров, Дмитрий Баскаков и другие баталисты и книжники, испытавшие влияние официальной гравюры эпохи Петра и петербургской гравюры середины 18 века («Праздник на Ходынке 19 июля 1775 года», «История о принце Адольфе Лапландийском и об острове вечного веселия»). Ее представляет также Петр Чуваев, тесно связанный с сатирическим и бытовым жанрами европейской гравюры этого времени.

В первоначальную пору своего существования русский лубок на меди не менее фантастичен и условен, чем деревянный, но он не творит мир заново, а преображает существующий и тяготеет к рассказу о событиях текущей жизни. С середины 18 века в медный лубок широким потоком входит

380.
Славное побоище царя Александра Македонского с Пором, царем индийским. 1830-е годы

современность, вплоть до известий из «Московских ведомостей», но желание узнать как можно больше об окружающем мире никогда не было в медном лубке интересом к конкретному знанию будничного факта. Из книг и газет в лубок попадают известия легендарные: о людях дивных, о чуде морском, о чуде лесном, о животном, пойманном в Испании, о кометах, землетрясениях, небесных знамениях и прочих земных чудесах.

Подчиненные силе средневековой традиции и желанию представить в лубке неведомые города, невиданных людей и зверей или театр военных действий, мастера лубка никогда не работали с натуры и не следовали тексту газетного листка. Они строили изображение события по канону, превращая быль и небыль в нарядную сказку силой волшебства своего воображения. Москва предстает перед нами в медном лубке как царствующий на земле былинный стольный град со всем великолепием ее знаменитых сорока сороков; разноцветными огнями красок горит в лубке Ново-Иерусалимский собор, звонкая раскраска которого напоминает колокольный перезвон; кит, пойманный в Белом море в июне 1760 года, превращается в чудо-юдо рыбу-кита, которая лежит поперек океан-моря у города Архангельска; вся семилетняя кровопролитная война России с Пруссией умещается в поединке двух богатырей: русского казака и прусского драгуна; а взятие Очакова развернуто перед зрителем как бой оловянных солдатиков на карте-диспозиции сражения.

Фантазия мастеров медного лубка опиралась вначале на традиции иконы, исторической миниатюры и топографической карты Петровской эпохи. Но затем, когда события чудесные сменились в медном лубке происшествиями земными и близкими, а действие из пределов Вселенной переместилось в интерьер, она стала искать опоры в народном балагане, придворном театре и в западноевропейской гравюре.

В медном лубке 18 века нет интерьера простонародного, даже если речь идет о жизни простолюдина, и часто встречается интерьер, напоминающий театральную сцену, где полы выложены «в шахмат», окна нарисованы на плоскости листа как на театральном заднике, колонны и арочные перекрытия стоят сами по себе как декорации и невесть откуда свисают портьеры, отделяя одну мизансцену от другой. Текст, расположенный под картинкой, служит своеобразной рампой, за которой, как на сцене, в слегка углубленном интерьере развертывается действие («Пословица»). Если текст в лубке стихотворный, движение действующих лиц картинки обычно ритмически организовано, как в театральном представлении, в такт ритму стиха («Фабол о безместном дворе», «Разговор жениха со свахой», «Когда жил в Казани»). Иногда на листе-сцене бывает совмещено несколько событий, происходивших в разных местах одновременно, или показан сразу ряд происшествий, следовавших в действительности одно за другим. Некоторые сюжеты, представленные в медном лубке театрально, действительно бытовали на сцене, но многие из них не имеют ничего общего с театром и перешли на лубочные театральные подмостки только потому, что театр был так же условен, как икона. Театральные композиции существовали в медном лубке рядом с иконными и спокойно сменяли одна другую; в зависимости от сюжета одно условное искусство заменялось другим. Но на первых порах мастера медного лубка еще вкладывали многие светские сюжеты в рамки житийной иконы, как бы взрывая изнутри старый композиционный канон («Бык не захотел быть быком и сделался мясником», «Сказание о честном семике и о честной масленице»). Путь медного лубка с неба на землю шел через театр, что было естественно в эпоху всеобщего увлечения этим видом искусства, когда даже быт высшего общества был театрализован (шествия, фейерверки, маскарады).

В это же время установилась связь русского медного лубка с западноевропейской гравюрой, от которой зависимы преимущественно его сказочный и сатирический жанры. Не мудрено, что русский народ мыслил сказку с помощью деталей быта высшего сословия, который был очень похож на европейский. Как же еще он мог себе вообразить сказочных принца и принцессу, их дворцы, сады, чудесные корабли, тем более, что многие из сказок были переводными («История о принце Адольфе Лапландийском и об острове вечного веселия»). А осмеять праздную жизнь барства, его обжорство, любовные похождения, погоню за модой, мздоимство чиновников, шарлатанство врачей и другие пороки русского общества 18 века, близкие порокам общества европейского, было легче всего, оглядываясь на западные фривольные или карикатурные образцы («Точильщик носов», «Славный объедала и веселый подпивала», «Голландский лекарь и добрый аптекарь»). Собственных образцов сатиры в изобразительном искусстве России 18 века не было. Кроме того, западноевропейская гравюра, благодаря отдаленности от русской жизни, обладала бесценным для лубка даром иносказания (сказания об ином), столь необходимым сатире и сказке, и как искусство экзотическое, «заморское», легко укладывалась в эстетику лубка, сливаясь в нем с традициями условного искусства иконы и театра.

Условность, преображение действительности в сказку — основная особенность композиций русского лубка на меди 18 — первой половины 19 века — резко отличают его от лубка второй половины 19

столетия, реальное содержание которого исподволь приобретало современную ему бытовую форму в деталях композиции и рисунке, но трансформировалось в сказку при помощи цвета (раскраски).

В русском лубке на меди 18 века не было сделано никаких графических открытий, но декоративное назначение народной картинки определило своеобразие медного лубка в искусстве гравирования на меди.

Граверы русского медного лубка 18 столетия долго работали на меди, стараясь не потерять связи с деревянным лубком и с прикладным искусством резьбы по серебру. Это происходило, отчасти, и потому, что некоторые из них (Нехорошевский, Тихомиров) гравировали и на дереве, и на металле. Они компоновали лист строго ритмично, иногда в круговом орнаментальном ритме, но чаще следуя архитектурному складу житийной иконы или ритмичному движению фигур в театральном действе*. Отступая от плоскости в глубь

* Надо всегда помнить, что орнаментальность, которая лежит в природе дерева (в конструкции живого дерева и в структуре древесины), не свойственна металлу

листа, мастера медного лубка удерживали пространство на грани карты или театрального интерьера, рассчитывали на силуэт, «строили» гравюру из белой бумаги, а не из черной массы медной доски, сохраняли приверженность контуру и неперекрестному декоративному (порой орнаментальному) штриху. Лист хорошо был виден издали, а техника была нетрудоемка («Кит, пойманный в Белом море в 1760 году»).

Но постепенно склонность медного лубка к подробному и последовательному рассказу о неизвестных зрителю событиях текущей жизни, а также природа медной гравюры сильно изменили в нем соотношение изображения и слова, его композиционный и графический строй, связь графики и цвета. Текст и картинка стали существовать в медном лубке раздельно, стараясь «перещеголять» друг друга в многословии. Многим лубкам граверы придавали горизонтальный формат, стремясь следовать за течением рассказа. Вначале о многом мастера медного лубка говорили подробно, но цельно, как в иконе и фреске, чтобы зритель мог

381.
Сова. Начало 19 в.

382.
Небесное знамение над городом Шлонском в 1736 году. 1830 — 1840-е годы

сразу охватить все воспроизведенные события от начала до конца («Мамаево побоище»), но со временем они перестали укладываться даже в рамки житийной иконы. Склонность медного лубка к рассказу привела в конце концов к тому, что текст в нем начал «перевешивать» изображение, широкое развитие получил жанр разговоров на театральных подмостках и жанр лубочной книжки.

Лубочная книжка в русском медном лубке как бы возникает из композиции житийной иконы, положенной горизонтально. Вначале ее центральное клеймо начинает свободно перемещаться вправо и влево, вверх и вниз среди клейм, а в клеймах появляется полоска текста («Сказание о честном семике и о честной масленице»). Затем центральное клеймо исчезает, но все остальные клейма еще включены в общую рамку («Притча о блудном сыне»). Наконец, разрушается и сама рамка, а каждое клеймо с разросшимся текстом превращается в книжную страницу («История о принце Адольфе Лапландийском и об острове вечного веселия», «История о славном и храбром витязе Бове-королевиче и о смерти отца его»).

Раскраска лубка на меди отличается от раскраски лубка деревянного резкостью цветовых сочетаний. Акцент в ней создает удар теплого цвета (красного, вишневого) о холодный (зеленый, голубой) цвет.

Со временем «мелочность» медного лубка, его стремление к подробности, описанию и рассказу приводит к перегруженности гравюр деталями, к измельчению формы, штриха, цветового пятна. Красить лубок, как прежде, в пять-шесть цветов (красный, зеленый, желтый, вишневый или лиловый и голубой, иногда черный), согласуясь с его графикой, стало нельзя, так как издали такой дробный цвет смотрелся бы пестрой и грязной неразберихой. Противоречие графики и цвета медного лубка в последней четверти 18 века иногда разрешали упрощением цветовой гаммы до двух-трех цветов (красный, травянисто-зеленый, коричневый с зеленоватым оттенком), а в конце 18 века медный лубок стали порой слегка подкрашивать только одной красной краской. Эти небрежно положенные одинокие пятна цвета далеко не всегда делали лист нарядным и часто не объединяли его, а только мешали его цельному восприятию. В начале 19 века медный лубок стали порой печатать на голубой бумаге, иногда без раскраски (лубочные книжки за мелкостью почти никогда не раскрашивали).

На рубеже 18 — 19 веков, когда деревянный лубок почти исчез, а русский народный лубок на меди пришел в упадок, возник медный «лубок старообрядцев»* — лубок особого «иконописного» стиля, который просуществовал до 30 — 40-х годов 19 века. В нем русская народная картинка пережила второе рождение. Его создатели придали медному лубку чистоту, блеск и законченность национального стиля, уничтожив исконную двойственность медного лубка (возникшую от его связи с современным ему искусством России и Запада). Они перегравировали заново многие сюжеты русского лубка на меди 18 столетия, используя традиции иконы и деревянного лубка, и создали свой собственный, несколько архаичный изысканный стиль, который вернул русскому лубку утраченное им великолепие рисунка и где впервые в полную меру проявились скрытые декоративные возможности медной доски. Совершенство рисунка этого лубка не уступает иконе и лубку деревянному, а его графическая декоративность даже превосходит последний: лубок на меди конца 18 — начала 19 века не требует раскраски («История о славном и храбром витязе Бове-королевиче и о смерти отца его»).

Основную выразительную нагрузку в «иконном» лубке несут четкость силуэта черного массива медной доски на белом фоне бумаги, точность и красота стилизованного под икону движения и декоративно разработанная фактура доски. Этот лубок ввел в русскую гравюру новое конструктивное понимание формы и новый прием сочетания черного и белого цветов в гравюре. Мастера медного лубка создавали гравюру не только из белого фона листа бумаги (как в деревянном лубке) и не из всей плотной темной массы медной доски, высветляя ее в нужных местах так, как это было принято в профессиональной гравюре 18 века и как работал порой Петр Чуваев. Гравер как бы делает аппликацию черным на светлом фоне бумаги, сохраняя одновременно и цельность бумаги, и цельность медной доски. Бумага «просачивается» в черное узкими белыми полосками или «выходит» вперед большим белым пятном первого плана, «прикрепляя» к себе доску, связывая черное с белым фоном, создавая упругую объемную форму предметов, гладкую, блестящую фактуру металла или светлых ликов.

Контраст черного и белого не только «строит» силуэт, «лепит» форму предметов и фигур, но придает листу цветовую звучность. Гравюру украшает также целая система перекатов контурных линий, плоского перекрестного штриха и разнообразнейших мелких штришков и точек. На смену «небрежному» офорту, в котором работали мастера медного лубка 18 века, приходит четкий строгий резец с собственной декоративной системой ведения линий и штриха.

«Иконный» лубок мог вполне обойтись без раскраски, но его все-таки раскрашивали, чтобы сделать более нарядным. Однако расцветка старо-

* «Лубок старообрядцев» — название условное. Опирается на мнение Д. А. Ровинского, который выделял этот лубок конца 18 — начала 19 в. в особую стилистическую группу, связывая его создание с творчеством художников-старообрядцев. См.: Подробный словарь русских граверов. СПб., 1895, т. 1. Прилож. III «О русских народных картинках», стлб. 248, 253 — 254.

обрядческого лубка на меди далека от раскраски медного лубка 18 века так же, как и его графика. В цветовой гамме преобладают вишневая, лиловая, темно-зеленая, коричневая и черная краски, в «подчинении» у которых находятся красная и желтая. Иногда употребляется ненасыщенный блеклый цвет, и гравюра кажется розовой или бледно-лиловой («Богоматерь Ахтырская», «Славное побоище царя Александра Македонского с Пором, царем индийским», «Разговор жениха со свахой»). Но, пожалуй, самое существенное то, что в раскраске этих лубков исчезает каноничность. Она становится разнообразной и индивидуальной.

Медный лубок родился заново в той же среде, что и сто лет назад лубок деревянный, но он не играл уже в общественной жизни России прежней роли. В конце 18 — начале 19 века, вдали от жизни, он поневоле повторял, идеализируя, сюжеты медного лубка 18 века. Однако стиль медного лубка, который не имеет аналогий ни в русском, ни в европейском искусстве гравюры, занимает почетное место в ее истории.

«Иконный» лубок был последним взлетом русского лубка как искусства графики. Падению искусства народной гравюры немало способствовали преследования властей. В 1839 году на лубок была установлена цензура, а в 1851 году все доски, не прошедшие цензуру, были уничтожены. Но лубок не умер. Во второй половине 19 века он возродился вновь и мастерством цветовых решений превзошел лубок 18 — первой половины 19 века. Русская народная картинка питала воображение многих поколений мастеров народного декоративно-прикладного искусства. Зрительные образы лубка оживали в изделиях богородских мастеров, в северной набойке, берестяной резьбе Великого Устюга, в росписях двинских прялок, в вятской и каргопольской керамической игрушке. Сюжеты и образы сказок Пушкина и «Конька-Горбунка» навеяны сказочным миром лубка. Живописцы и графики 20 века как бы заново открыли русский лубок, учась у него искусству композиции, линии, ритму, цвету. Художники кино и плаката опираются на опыт настенных лубочных листов из клейм, скользящих по стене или склеенных в ленту косморамы, а иллюстраторы детской книги оглядываются на русскую лубочную книжку.

Автор статьи: А.Сакович. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила Л.В.Егорова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректоры Л.И.Гордеева, Н.П.Бржевская. Корректор английского текста О.А.Татищева.

Russian Engraving: 16th and 17th Centuries Lubok Popular Prints

The Old Russian (Moscow) school of engraving and prints of the 16th and early 17th centuries are the subjects discussed by A.Sakovich in the essay *Russian Engraving: 16th and 17th Centuries. Lubok Popular Prints.* Cheap popular prints, which were produced mostly in Moscow were done in the tradition of old Russian art and represented a contrast to the professional engraving prevalent in the Petrine era (the St. Petersburg School of the 18th and 19th centuries). Early Russian engraving and the tradition of *lubok* popular prints are studied by the author as manifestations of Russian intellectual life and as categories of art. Woodcuts from early Russian printed books and the first seventeenth-century easel woodcuts and copperplates are analysed stylistically. The author examines the specific traits and stylistic distinctions peculiar to the schools of *lubok* prints and outlines the history of Russian folk engraving through the 17th to 19th centuries. The social and aesthetic role of *lubok* prints as part of engraving and Russian art as a whole is discussed, and their national specific features are compared with those of other European popular prints.